

دراسات
STUDIES

إيمان الناصر

قافية النثر العربيه التفاير والاختلاف



فهرست المطالب

11	إهداء
13	مقدمة

الفصل الأول

المخاض التاريخي التجريبي

المبحث الأول: المخاض التاريخي وانحراف

27	المصطلح
29	الانكشاف والتجلّي
37	مفارة التسمية
38	أولاً: تداخل المصطلحات
45	ثانياً - مفهوم قصيدة الشر
57	خصائص قصيدة الشر
		المبحث الثاني: المخاض التجريبي/ الرفض وخيبة
69	التأيد ..
71	صراع الرفض والتأيد
77	أوهام قصيدة الشر
73	1 - وهم الشكل الأسمى
79	2 - وهم الإيقاع الداخلي

الفصل الثاني
تحولات الشكل

85	المبحث الأول: أسلوبية الترد والمجاز البنائي
107	المبحث الثاني: حركة الصورة وأسلوبية التخيل
109	مستويات البناء الرمزي
117	أولاً - ابتكار بنيات رمزية نصية
124	ثانياً - الاعتماد على التشكيل بالมوروث
131	تفعيل البنى الأسطورية
139	المبحث الثالث: البنيات الناقدية

الفصل الثالث
تحولات الخطاب الدلالي

149	المبحث الأول: تكثيف الرؤيوي الكثافي
153	أولاً - رؤيا الخلاص
165	ثانياً - الرؤيا الدرامية
173	المبحث الثاني: استعادة الممكن الصوفي
178	الواقع الأسمى والتأمل الإشراقي
183	استلهام رؤيا التصرف

الفصل الرابع
تحولات الإيقاع

209	المبحث الأول: إيقاع التاغم الشكلي
211	إيقاع التناكل

233	إيقاع التقابل
	المبحث الثاني: الإيقاع الدلالي وشاعرية الناغم
247	الباطني
273	خاتمة
277	المصادر والمراجع
277	أولاً: الأعمال الشعرية
278	ثانياً: المصادر
279	ثالثاً: المراجع
282	رابعاً: الدوريات
284	خامساً المراجع الأجنبية
285	هذا الكتاب



مكتبة نرجس PDF

www.narjes-library.blogspot.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَأَنَّ لَيْسَ لِلْإِنْسَنِ إِلَّا مَا سَعَى
وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَى﴾ ﴿٣٩﴾

صدق الله العظيم

[النجم - 39 - 40]

إهواه

الله الذي علمتني كيف أنتطّل
وبيك أبشر من كُلِّ مُجْدٍ أَفَ

... نَطَّلَ ...

شهوة الحرف

مقدمة

تعد قصيدة النثر واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث. فقد استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الإنسانية والحماسة إلى فاعلية الخلق والابتкар.

وهي وإن غدت - تاريخياً - تعبيراً عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة، فإنها - جوهرياً - خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع، وينفر من المألوف، ويستبق الغيب؛ بمعنى أنها - جديراً - نتاج ثورة على السائد الفني الذي لم يبارح المعطى، وظل يطابقه أو يحاكيه.

وقد حملت حداثية الشعر العربي أولى بذور ذلك التحول عندما أقدم أدونيس على استلهام رؤية سوزان برnar في كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن»، ونقل أدواتها لمقاربة قصيدة النثر العربية.

وربما تطلع أدونيس من خلال ذلك إلى معمارية جديدة للقصيدة العربية مغايرة تماماً للأشكال التقليدية بما فيها قصيدة التفعيلة، غير أنه لم يسلم من التناقض والمفارقة إلى أن أرهقه الشكل الأسماي أو الشكل الحر، وظل حائراً بين فوضى اللاشكłl وضبطه في نظام.

وكاي تحول قد يخلخل النظم المعهودة، أثارت قصيدة النثر العربية إشكالية التأصيل من منظور التعارض مع القراء والتغاير مع الغرب. ووضعت في صراع عقيم، بل إن جل النقاد لم يعترفوا بها بوصفها شكلاً فنياً خالقاً كما فعلوا مع قصيدة التفعيلة التي عدّوها مظهراً تجديدياً؛ لأنها لم تفارق عمود الشعر، ولم تخرج عن التمسك بإطار القديم - إلا فيما ندر، وفي الشكل - وهو المطلب الذي تمردت عليه قصيدة النثر فجوبهت بالتجاهل والاعتراض والنفي خارج الذاكرة الإبداعية والثقافية، غير أنها قاومت «الوثن»، وأحدثت هزة جمالية على مستوى النص والتلقي.

كانت مجلة شعر اللبناني فضاءً رحباً لاحتضان ميلاد قصيدة النثر العربية، فقد تبنت مجموعة من الشعراء أمثال أدونيس، أنسي الحاج، يوسف الخال، محمد الماغوط، شوقي أبي شقرا، وغيرهم، هذا النوع الأدبي المغاير ممارسة وتأصيلاً، كما وقع في اعتقاد بعضهم أن قصيدة النثر لم تتبّنَ ميراث الأسلاف، ولا هي على طريقتهم. بينما اومأ البعض الآخر إلى إمكان وجود تجليات أو إرهاصات لهذا النوع الأدبي في المنظومة التراثية ملمحين إلى استيحاء ذلك من الخطاب القرآني بوصفه خطاباً مختلفاً بنية وأسلوباً، فهو مغاير للشعر، كما أنه مغاير للنثر، غير أن استبعاد هذا الاحتمال ظلل وارداً لاستنكار صفة

الشعرية عن القرآن ﴿إِنَّهُ مُّرَأً إِلَّا وَمَنْ يُؤْتَهُه﴾^(١).

صحيح أن التراث العربي عرف تصاعد بعض الأشكال النثرية نحو الشعرية، غير أنها لم توفق حينها، ويعزى ذلك التطلع إلى الفلسفة المسلمين لما توسموه في تلك الأشكال من حس شعري. فقد جزم الفارابي أن «القول إذا توافر له عنصر المحاكاة والتخيل وافتقد الوزن سمي شعرًا» كما ان ابن سينا لم يخف شغفه بتلك الأشكال من خلال قوله: «قد تكون أقاويل متثورة مخيلاً، وقد تكون أوزان غير مخيلة ساذجة بلا قول». كما أكد حازم القرطاجي على عنصر الإيقاع الداخلي للكلمات.

ولأسباب عديدة بدا للبعض أن قصيدة النثر تتعارض كلياً مع التراث في ظل ترسیخ الوزن والقافية بوصفهما عنصرين أساسين لتمييز الخطاب الشعري. وهكذا تراجعت تلك الأشكال لأنها افتقدت المناخ التقليدي والقارئ المختلف.

اما شاعرية الكتابة النثرية، فلها حضور مبكر، لما حظيت به من اهتمام في الذائقة الإبداعية، إلا أنها لم تصنف شرعاً، واصطلح عليها أحياناً بـ«النثر الشعري» أو «الشعر النثري»، وقد يكون جبران خليل جبران هو أول من فجر تلك الشاعرية الخلابة بأسلوبه القوي، ولغته المكثفة.

(١) سورة النجم، الآية: ٤.

وفي بداية الستينيات ظهر جدل قصيدة النثر مطلأً بكل ذلك التطلع والتوجه والتدفق، وما زاد من تفجيرها افتتاح الرؤيا الشعرية على الموروث الصوفي بكثافة رموزه، وعمق معانيه، واتساع مجاله الإشاري والإيحائي من جهة، والتراث الغربي بمضاميره التجريبية من جهة أخرى، مما أفضى إلى تحولات التأمل الرؤيوبي حيث حملت قصيدة النثر أفق انتظار مغايراً لما استدعته حرکية التحول في انتقالها من الحسي إلى الحدسي، فصار الشعر «تفكيراً بواسطة الصور»، وصار الشاعر «خالق كلمات»، وأصبح «الشعر فن تصور الممكن»، ومعنى يتجدد دائماً بتجدد قارئه. ومن نتائج ذلك التحول، التوجه نحو الرموز الأسطورية لتحقيق عنصر الرفض، والرموز الصوفية لمعايشة المكافحة الروحية والوجودانية.

ولقد سعت قصيدة النثر إلى إيجاد طريقة مختلفة ليس لرؤيه العالم وحسب وإنما لرفضه وتجاوزه وإعادة بنائه. كما أخضع الشعر لمختلف عناصر التجريب بدعوى إخصاب النص الشعري، وانسحب طموح الشعراء إلى تحقيق أسمى مستويات التجلی والقدرة على ابتكار الأشكال.

وقد حملت مجلة شعر أولى بوادر تحولات الشكل، حيث ركز روادها على هوية قصيدة النثر المستمدّة من طريقة بنائها وابنيتها. فماذا أضافت قصيدة النثر

العربية؟ وما الطروحات التي انتهت إليها؟ أ الحال
الاعتراضات والانتقادات من دون اندفاعها وتدفقها؟ وهل
استطاعت أن تنفي عنها مقوله الاستلاب والانسلاخ
والاستغراب؟ ومم تستمد صلابتها؟.

ترجم أغلب الدراسات أن قصيدة النثر تستمد
قوتها من اللغة، ومن عناصر الإيجاز، والكتافة،
والتوهج، والرؤيا، والإشراق، ومن بعض الخصائص
الأسلوبية مثل: الانزياح والتكرار والتماثل والتقابل
والتوازي.... كما أنها تتسم بالسرد والتناص، وتنمو
بالتساؤل والتكثيف، وتتدفق بتنوع إيقاعاتها وموسيقىها
الداخلية.

ضمن هذه التصورات، انتهى بحثنا إلى عنوان:

قصيدة النثر العربية

«التغاير والاختلاف»

وهو المقترن الذي قاد تاملاتنا إلى تفعيل أسلة
التحول التي أثارتها قصيدة النثر على مستوى الدلالة
والإيقاع والشكل والذي استوجب بدوره آفاق استقبال
مغایر.

ولئن ظهرت قصيدة النثر بداعي الرغبة في التجديد
وتحقيق المطلب الجمالي المفقود، فقد انطلقت أساساً من
رفض فكرة التوفيق بين القديم والجديد وعدتها تشويهاً
للأصل. وعلى الرغم من كونها حركة فنية عالمية إلا أن

المتلقى الغربي - والفرنسي على وجه التحديد - كان قد حرك الجانب الأكبر من هذه الحركة. ومن الواضح أن المخاض التاريخي لهذا التحول تحدد بالانتقال من المعلوم إلى المجهول، ومن المألوف إلى المدهش، ومن المعقول إلى اللامعقول، وهي المسالة التي نسعى إلى مقاربتها في الفصل الأول في محاولة العثور على الصياغة المعرفية الملائمة لهذا التجلي من دون استبعاد السياق التاريخي.

وقد تكون فكرة الانكشاف والتجلّي هي أوضح صورة لما لا يكاد يتضح أو ينجلّ، ولما يعترفه من الغموض واللبس؛ لأن مصطلح قصيدة النثر مرتبط - تاريخياً - بتحولات الذوق الفرنسي، وثورة المتلقى على الأنماط التقليدية. غير أنه لم يتبلور - مفهومياً - في الثقافات الأخرى إلا في إطار التحولات الحضارية الكبرى. وإذا كانت معظم المصادر تنسب بدايات التحول نحو قصيدة النثر إلى بودلير فإن الحقيقة الوحيدة تتطلّ كما وصفها ريفاتير «إنها نوع ليس له شكل ثابت عرفيًا» أو كما ورد لدى سوزان برنار «أن قصيدة النثر لا تعرف، إنها موجودة».

لكن ما كان لهذا الوجود أن يتم إلا عبر سلسلة من المفارقات قد يكون أبرزها انبثاق قصيدة النثر من نقاصها [النثر]، وتحويل هذا النقاص إلى جوهر تنايسه به، وملهم تفاصيله، وهي المفارقة التي ظلت على

مستوى التسمية، بينما تلاشت حدتها عندما تحول الشعر إلى ينبع ليس له شكل نهائي، وانطممت معالم العروض.

وما انفكت قصيدة النثر تبرر تناقضاتها على أنها نابعة من طبيعة انبثاقها الذي لا يقبل شكلاً ثابتاً، ولا ماهية محددة، وظلت تتكرر - في عرف أصحابها - خصائص مثل التعدد في الشكل، والمرونة، والكتافة، والغموض، والمجانية، والوحدة، والإيجاز، وغيرها من عناصر التوهج، والرؤيا، والحلم. وبات من الطبيعي أنها كسرت ازدواجية [شعر/نثر]، مرکزة على مبدأ الحرية والتجريب، وهو المبدأ الذي مهد لثقافة الاختلاف وتمايز الاشكال الأدبية ليتسرب هذا النوع الأدبي إلى ثقافتنا.

فهل تهيا لقصيدة النثر العربية الجو الملائم لامتصاص كل المفارقات والاختلافات التي صاحبت بزوغها في الثقافة الغربية؟

إنه السؤال الذي يقع خلفه فتيل الصراع بين الرفض والتاييد. فإذا كان ظهور قصيدة النثر بوصفها تمراداً على القواعد، بما فيها قواعد العروض، قد أوقعها - كما يدعى البعض - في أوهام الشكل الأسماى والإيقاع الداخلى، فإن الواقع الشعري يكذب هذه الاوهام ببروز تجارب شعرية خالصة ومبكرة.

فما هي الإضافات التي حققتها قصيدة النثر

العربية؟ وهل استعارت السياق الذي ظهرت فيه قصيدة النثر الغربية، أم سعت إلى تطوير أدواتها الشعرية الخاصة؟ وهل انطلقت من القطيعة الذوقية ورهانات التقى، أم اكتفت باختراق البنيات النصية؟ وإلى أي مدى انسجمت الرؤية التجريبية وتكريس مبدأ الحرية؟

عبر هذه التساؤلات نتطلع في الفصل الثاني إلى تحولات الشكل ضمن ممارسة تطبيقية أملتها الضرورة التاملية رغبة في استنباط ملامح التجربة الإبداعية لقصيدة النثر العربية، واستنطاق كييفيات تبلور خصائصها لدى مجموعة من الشعراء مثل: أدونيس، محمد الماغوط، أنسى الحاج، قاسم حداد، نذير العظمة، عبده وازن، عائشة أرناؤوط، جبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم كثُر من اتخذوا من اللغة ميداناً خصباً للتجريب في محاولة للجمع بين العادي واليومي مع استبقاء الرغبة في احتواء الممكن واللامتوقع؛ وهذا ما تلمسه في التحول من المجاز البلاغي إلى المجاز البنائي عبر أسلوبية السرد، واستضافة النثري في الشعري؛ بينما تحولت اللغة عبر حرکية الصورة وأسلوبية التخييل إلى مصنع كيمياء يتفاعل فيه الواقعي والرمزي، والحسي والوجوداني... وقد استعان الشعراء في ذلك بتوظيف الرموز التراثية والأسطورية، وتحطومها إلى ابتكار رموزهم الخاصة، إما بتحويل الواقع إلى رمز، أو باستغلال التعالق النصي في ابتكار بنيات نصية

مغايرة. ففيما كان انصرافهم الشديد عن الرموز الأسطورية والتراثية؟

ربما يرجع ذلك إلى الرغبة في تفعيل الرموز النصية التي يبتكرها الشعراء أنفسهم من خلال لعبة التشكيل الجمالي والعودة إلى طفولة التكوين، حيث الشاعر طفل خالق ولغة مدار الخلق. ولعل مسالة الخلق الشعري لم تكن غائبة في التجارب السابقة عن قصيدة النثر، لكنها اضحت أعمق حضوراً وتوهجاً، وأكثر تحرراً وانعتاقاً.

إن الفصل بين الشكل والمحتوى أمر غير وارد إلا في الجانب التقني للبحث؛ أي بحسب ما يقتضيه سياق المنهج؛ لأن الدلالة اكتمال بالشكل، والشكل نمو في الدلالة، وهذا ما حاولنا إثباته عبر تحليلاتنا للنصوص الشعرية.

أما الفصل الثالث من هذا البحث فقد كان مدار جدل التحول الدلالي، لهذا سعينا إلى مقاربة ذلك في بعدين أساسيين هما: تكليف الرؤيوي الكشفي، واستعادة الممكн الصوفي، في إطلاقة على أعماق الكون الشعري وهو يحيط العالم إلى وجданه الأعلى والأنقى بحثاً عن الخلاص، أو رغبة في الخروج من دوامة المصير عبر تفوق الرؤيا بوصفها الحاسة المفتاحية للسمو، وعبر نورانية الإشراق الصوفي.

فكيف يحول الشعراء هذه الحواس المفتاحية إلى

رموز تفییض بالشاعرية و ترقى بالفکر لإضفاء معنى
كوني جديدا؟

وقد يكون هذا التساؤل مرهوناً بكيفيات التوغل في
الابعاد الوجودانية عبر مسالك الصوفية بوصفها فعلاً
تحررياً ونورياً وتمردياً، والابعاد الروحية عن طريق
فكرة الخلاص بقصد استخلاص الجوهر الإنساني
المفقود.

لقد ظل نظام العروض يُعد جوهر ما تتأسس به
موسيقى الشعر العربي، وبتخلٍ قصيدة النثر عن هذا
النظام، كان عليها أن تعثر على البديل؛ وهكذا فإن
معضلة الإيقاع تعدّ من أكبـر المعضلات التي واجهـت
قصيدة النثر، فهل أثر ذلك على تجربة شعـراء قصيدة
النـثر؟

يعالج الفصل الرابع من هذا البحث تحولات الإيقاع
وأهميته الجمالية، وتحدياته التي هدمـت الرـكن الأعظم في
موسيقى الشـعر العربي.

لقد تبنت قصيدة النثر الإيقاع الداخلي متحصنة
برهان اللغة؛ إذ بوسـع الشـاعر أن ينسـج منها رـوانـع جـمة
من دون أي عـائق. ولـتعويض الوزـن اعتمدـ الشـعـراء على
بعض الإيقاعـات الشـكـلـية مثلـ التـوازـيـ والتـماـثلـ، والتـقـابـلـ،
والـتـكرـارـ، وأخـرى دـلـالـيـة مثلـ التـنـاغـمـ الدـاخـلـيـ، أوـ شـريـانـ
الـنـغـمـ الـبـاطـنـيـ، والتـنـافـرـ الجـمـالـيـ الذـى تـحدـثـهـ خـلـخـلـةـ
الـلـغـةـ، كماـ انـ الإـحـسـاسـ بـانـسـيـابـ الإـيقـاعـاتـ وـتـمـوـجـاتـهاـ

يفري بسحر نغمي لا يتصل باصوات الكلمات وإنما يتعقّل بالحدس - وهو ما يعتبره بعض النقاد نوعاً من الانطباع الذاتي، وكان جوهر الاختلاف حول ما يسمونه وهم الإيقاع الداخلي - بيد أن قصيدة النثر - في اعتقادنا - قد انتقلت بالإيقاع من التناغم الكوني إلى التنافض الوجودي، كما أنها لعبت دوراً بارزاً في تحريك المدركات التاملية للقارئ، وربما أكدت تجارب بعض شعراء قصيدة النثر من أمثال: توفيق صايغ، فوزية السندي، شاكر لعيبي، إبراهيم شكر الله، عبد المنعم رمضان، عباس بيضون، صحة ما ذهبنا إليه من تخمينات.

ولقد كان بحثنا في قصيدة النثر من منظور استقرائي ضرورة منهجية أملتها الحاجة إلى إثارة التساؤلات، والرغبة في احتواء المتناقضات، والنظر في المسالة من جوانب متعددة. ولئن سمحت لنا ثقافة الاختلاف بتخطي الجاهز والقطعي إلى الممكن والمحتمل، فقد آثرنا أساليب التأمل في تحليلنا للنصوص الشعرية محاولين استلهام مبادئ التلقى، وأدوات القراءة المعاصرة.

واخيراً لا يسعني إلا أن اتوجه باعمق مشاعر الشكر إلى والدى الكريمين، وإلى زوجي الفاضل الدكتور إبراهيم السندي، وأبنائى الذين ساندوا طموحي العلمي، وتحملوا تقصيرى في حقهم، كما تحملوا - معى - من

عناء التعب ما لا يكاد يطاق في سبيل إتمام هذا البحث.
أنسال الله أن يجزيهم خيراً ويحفظهم ويرعهم.

وفي مقام الاعتراف والتقدير، لا يسعني إلا التقدم
بجزيل الشكر والامتنان لاستاذي الدكتور عبد القادر
فيديوح على ما أنسهه به من الآراء والأفكار القيمة،
وبتوجيهاته وإرشاداته السديدة في سبيل إنجاز هذا
البحث؛ فقد كان نبراساً في أخلاقه الحميدة والتزامه
الدقيق؛ والحق أنتي اتعجبته فيما كنت أثيره معه من
مسائل منهجية وموضوعية، وكان في كل ذلك الاستاذ
المثال، الجامع لكل خير. فله موفور الود، وعظيم الشكر.

ولله الحمد،..

البحرين 23/08/2002

الفصل الأول

المخاض التاريخي التجريبي

- ❖ المبحث الأول - المخاض التاريخي وانحراف المصطلح
- ❖ المبحث الثاني - المخاض التجريبي / الرفض وخيبة التأييد

المبحث الأول

المخاص

التاريخي وانحراف المصطلح

- ❖ الانكشاف والتجلی
- ❖ مفارقة التسمية
- ❖ خصائص قصيدة النثر

الانكشاف والتجلي

تبثثن الظواهر الأدبية عادة بما باعتبارها بداول لأنماط بائدة، وإما بوصفها نماذج أسمى، وغالباً ما يفهم التلقي في انتشار هذه البدائل. ولعل قصيدة النثر ينطبق عليها الاحتمال الثاني من حيث كونتها لم تظهر لتسد فراغاً، وإنما تتصدى لاحتواء حالة. ومن هنا يمجد بنا أن ننظر إلى قصيدة النثر - نظرياً ومفهومياً - في الماخ الذي انبثقت منه أولاً بما هي تحمل جلالي مغاير، وثانياً بما هي لحظة تحويلية رؤياوية، وثالثاً بوصفها شكلاً مختلفاً ومتعملاً، أكثر ما يشفع له أنه غير نمطي، وغير تقليدي.

ولا شك في أن بروز شكل مغاير يخرج من بيئة حضارية مغايرة، ثم ينسليح ليتبس أنقاً مختلفاً (لغة، ودلالة، ورؤيا) هو أمر في غاية التعقيد واللبس، وعلينا أن نعرف منذ البداية أن قصيدة النثر متصلة بمسالك لا يمكن حدّها. وحتى وإن بدا ذلك ممكناً على المستويين النظري والتأملي، فإنه على المستويين المصطلحي والمفهومي يتداخل، ويتقاطع مع مفاهيم تطرح نفسها باعتبارها قيماً خالدة، أو حقائق ثابتة^(*).

(*) مثل مفهوم الشعر بوصفه كلاماً موزوناً مقفى، وهذه سمة خاصة بالنظم، كرسها نظام عمود الشعر، وجعل منها جوهر الشعر، وأساسه الثابت.

وقصيدة النثر قدمت نفسها منذ البداية كرؤيا تحولية، انقلابية، تدميرية، غايتها كسر القوالب، وتحطيم الأشكال. وقد وجدت في الجمهور الفرنسي الروح التمردية التي أسمتها في انتشارها، ومن ثم ترسّيخها من حيث:

* القابلية للتحول إلى شكل جديد.

* توافر المناخ الخصب.

* الرغبة الجامحة في خلق وعي جديد، ونظام وشكل جديدين.

أشارت سوزان برنار إلى النفور من القواعد الكلاسيكية في محاولات حثيثة للبحث عن التجديد حتى وإن كانت «منفعة تلك المحاولات هي في إظهار الفصل الذي حدث في القرن الثامن عشر بين الشعر وفن النظم. لقد أصبح الذهن والأذن مهياًين منذ ذلك الحين للبحث عن اللذة الشعرية في مكان آخر غير الشعر»⁽¹⁾، فدروافع قصيدة النثر كانت، بالدرجة الأولى، بمحضها عن حرکية فنية تشيع المتعة النصية المفقودة؛ فقد أرهقت القواعد الكلاسيكية أذواق المثلقي، كما أن القوالب الموسيقية الثابتة لم تعد مطلباً جالياً؛ لأن «جهور القرن الثامن عشر الفرنسي قد بحث، في أغلب الأحيان، في الترائم عن إرضاء طموحاته الشعرية التي ما

(1) سوزان برنار: قصيدة النثر من يودبلير إلى أيامنا: ترجمة زهير مجيد مغامس، بغداد، دار السامون، للترجمة، 1993، ص 33.

عادت تجذب غذاء في الممارسات الشكلية البحتة لناظمي الشعر⁽¹⁾. لقد تم إذن دحض الأشكال التقليدية ورفضها، ويزغت الرغبة الجادة في اكتشاف أشكال جديدة ترافق توقعات القارئ واندفاعة نحو المجهول، وتلبي شعوره بالاملاء واحتواء اللحظة الشعرية النادرة. وربما لمعت لديه أنكار فلم يجد لها الصياغة الجمالية الملائمة، فجاء موقفه ا رد فعل على المزال والزخرفة والخطابة التي عاثت فساداً في خطاب العصر، [لذا] تم الهجوم على هذه النصوص، التي ساد الاعتقاد بالعثور فيها على القصيدة البدائية، والمشاعر العارمة والتلقانية⁽²⁾.

كيف تطلع الفرنسيون في القرن الثامن عشر إلى تهيئة المناخ الرؤوي لاحتضان نوع أدبي أو ظاهرة شعرية جديدة، تبتق من نقيسها وتتأسس بهذا النقيس؟

من الواضح أن قصيدة النثر التي تم استقبالها نوعاً أدبياً خالصاً قد أعطيت شكلها من تمردها على المأثور، «وسوف يشهد نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانطيكي تمرد النفوس على هذه التصنيفات الفاسدة الجامدة... ويصبح من الضروري إيجاد شكل آخر أكثر حرية وأكثر مرونة»⁽³⁾. ولعل

(1) المرجع نفسه، ص 33.

(2) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، دار شربقات القاهرة، 1998، ص 48.

(3) المرجع نفسه، ص 32.

هذا ما يدفعنا إلى تصور قصيدة النثر في أفق من الفوضى، والعبقرية، والسرور. إنها بساطة نفور متواصل من الأطر والقوالب، وتجعل متمر، ومتوجه، يستعين في أقصى تدفقاته بالانكشاف والتحول، ولذلك فإن «قصيدة النثر لا تعرف أنها موجودة»⁽¹⁾ هذا الوجود الغريب، اللاعديد هو الذي جعل ريفايت يقول بشأنها: إنها «نوع ليس له شكل ثابت عرفيًا ينبه القارئ، وإنما له لعنة المعنى وحدها التي يمكن أن تفرّ تعرف مقطع نثري تعرّفًا مفارقًا بأنه شعر»⁽²⁾.

يبدو أن السياق التاريجي لقصيدة النثر يتقطّع مع السياق الفني في نقطة تحول ساطعة صنعتها الرغبة اللاهثة في التصدي للقدم المتعنت، من جهة، ومع الرغبة اللامتاهية في ابتكار روح شعرية جديدة تنهل عناصرها من البراءة، والحرية، والحلم، من جهة أخرى. وإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت - في مرحلة أولى - من رحم التمرد كتصد للاشكال الطاغية، فمن المؤكد أنها «تحتوى على مبدأ فوضوي وهدام؛ لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض»، وأحياناً على القوانين المعتادة للغة⁽³⁾، ومهما كانت طبيعة هذا التمرد، فإن حقيقة قصيدة النثر تظهر كفعل تاريجي وليس مجرد واقع محلي، وتستعر في تشيد حضورها العنف

(1) المرجع نفسه، ص، 33.

(2) مايكيل ريفايت: دلائلات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، مطبعة النجاح، المغرب، 1997، ص 199.

(3) سوزان برثار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 20.

بوصفها تنهل من معين نقيفين في الوجود الأدبي، يتأسس أحدهما على شعرية الفكر «النثر» بينما يعتمد الآخر على شعرية القلب «الشعر»، وهو ما تسميه سوزان برنار «المبدأ المضاعف لقصيدة النثر: الميل المدام الفوضوي الذي يتاسب مع استخدام النثر، والميل المدمر الفني الذي يتاسب مع الانظام في قصيدة»⁽¹⁾.

لقد بدأت قصيدة النثر فكره متعددة، ثم نشأت كتجلٍ حر، واستمرت بوصفها رؤيا كشفية. وخلال هذه التداعيات لم تغفل عن شروط ثناaskها، التي تختصرها سوزان برنار في العناصر التالية:

[[الوحدة العضوية، الإيجاز، الحرية، المرونة، التفرد، الكثافة، المجهولة، الغموض]].

وربما كان على قصيدة النثر أن تنحر باتجاه الرؤيا، وأن تسلك مسالك الحلم واللاوعي، وتأكيد مظاهر التجدد والانبعاث. ومن العيب أن نفصل بين الدال والمدلول في كتابة تتخذ من شكلها ماهيتها حيث تنصهر مختلف المتاقضات، «وهنا تكمن إعادة اكتشاف للشعر الحقيقي، ذلك الشعر الذي يعمل بقدرته الإثارية والإيحائية، وبحرك أكثر مناطق الروح عمقاً»⁽²⁾

وهكذا، فإن قصيدة النثر سوف لن تتحدد حتى في ضوء

(1) المرجع نفسه، ص 22.

(2) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أباتا، ص 37.

أكثر التصورات افتاحاً وعبانية، بل إنها ستقوم على الرفض، والتمرد، والتجاوز، والفارق. كما أنها لن تطمئن إلى أي شكل ثانٍ ترکن إليه، ذلك أن هاجسها الأوحد هو التدفق المستمر والتوق الذي تصنعه حرية الشاعر، ويكتفه انباب إيقاعه المتغير.

لقد نمت قصيدة النثر في أفق شاعري فياض، لم يتخذه قوانين النظم وحسب، وإنما راح يفتش عن انعتاقه في نقشه. وتنسب معظم المصادر تلك الفزعة إلى «بوديلر الذي أثبت شرعية هذا الشكل، وأدخله إلى أفق معاصريه والذين جاءوا من بعده، والذي جعله غورجيا للكتابة، جنساً أدبياً بالمعنى التاريخي للكلمة، إنه هو أيضاً الذي روج للتعبير الفعلي» قصيدة النثر «منذ أن استخدماها، ليشير إلى مجموعة الأولى النثرة»⁽¹⁾. بذلك تكون قصيدة النثر قد حولت مسار «الشعري» بدءاً من تحول الخطاب الدلالي والشكل إلى إحداث الانقلاب في ذاتقة التلقى. كما أنها لم تبق مجرد تطلع مثالي، وإنما اجتهدت في وصل كيانها بالواقع الأدبي والفكري، في الرقت الذي ظلت فيه مشدودة إلى طبيعتها الانقلابية، بوصفها ظاهرة لا تقبل الامثال أو الانقياد. فهي احتفال إبداعي ينبعق من اتحاد نقشه حيث تمثل قصيدة النثر حالة مروق لا تشاكل الشعر، ولا تشاكل النثر، وهي

(1) تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، مجلة فصل، ع 2 م 15، سنة 1996، ص 259.

نأيس بمثل جلداً متلفاً بجسم الشعرية الحقة، حتى زعم أن قصيدة النثر جنس... «انتفعت» بنفسه مثل الحياة، فيه صفات الشعر وصفات النثر معاً⁽¹⁾، وهذا يعني أن قصيدة النثر قد تحملت كتحدى لا يقبل التراجع. ولأنها لا تريد أن تتموضع، فقد رفضت التوزيب، وأصرت على الانفلات من التصنيف.

لقد حللت قصيدة النثر على عاته استعادة «الشعري» الذي بدا وكأنه يتلاشى بسيطرة النظم. وربما وجّب عليها أن تكون معادلاً للنظم، عوضاً عن أن تكون بديلاً له. يرى ريفاتير في هذا الشأن «أن ما يميز قصيدة النثر رحم ذو وظيفتين بدلأً من واحدة، فهو يولد الدلالة كما في كل شعر، ويولد ثابتاً شكلياً خالصاً، إلى درجة أن هذا الثابت يكون متداخلاً مع النص وملازماً للدلالة»⁽²⁾.

إن التمرد الذي انطلقت منه قصيدة النثر ينبع من المهد الذي ترتو إله. ولعل ما يميزها - جوهرياً - هو أنها ليست شكلاً نهائياً، وإنما هي تشكل دائم. ولأجل ذلك فهي ليست نقضاً للنثر، أو الشعر، إنما مكون شعري ينقب عن عناصر حية وناسبة، وليس مجرد عوامل شكلية يمكن الاستغناء عنها، ذلك «أن القافية والوزن هما ليس كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوع، والفنانية، والصور،

(1) عبد الإله الصايغ: دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي للطباعة، سوريا، ط 1، 1999، .9.

(2) مايكيل ريفاتير: دلالities الشعر، ص 201.

وببناء القصيدة، وما [ثمني] بـ«وحدة الانطباع» هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية⁽¹⁾ هذه العناصر وغيرها هي ما سوف يشكل انتظاماً مغايراً، ومتكرراً، يفجر أكثر التجليلات دينامية وحيوية، وُسُهم في خلق جالية غير معتادة يعتقد أنها شكل أسمى لإعادة صياغة الكرون شعرياً ورؤياوتها.

إذا كان ظهور قصيدة النثر مرفقاً بفكرة التحرر من القواعد والرغبة في الانعتاق، فكيف انبثق هذا الشكل بكل ذلك الثراء والإيحاء؟ والأهم من ذلك كيف تفجر من نقشه، وتأنس به، واكتمل فيه؟

«إنه شيء مدهش حقاً أن تتم عن طريق النثر العودة إلى ينابيع الشعر العميق»⁽²⁾.

(1) سوزان برنار: *قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا*، ص 34.

(2) المرجع نفسه، ص 37.

مفارقة التسمية

حظيت قصيدة النثر باهمية كبرى على مستوى التظير الذي استلهم في معظمها كتاب سوزان برنار^(٥) كما حظيت - أيضاً - بمنزلة راقية، ونُظر إليها على أنها اسم الأشكال المستقلة، غير أنها هوجمت، ورُفضت، ولم يُعترف بها. أما على مستوى النتاج الشعري، فإنها لم تحقق كل ذلك التفاعل المتوقع، والعطاء الفريد. ترى أعجز الشعراء عن احتواء هذا النوع من الكتابة، أم أنه شكل مفارق لطبيعة الشعر العربي وواقعه؟ وإذا كان الأمر كذلك، ألا يحق لهذا الشعر الخروج عن نمطيه والتطلع إلى الجديد، والمستحدث؟.

ولماذا أثيرت السائلات الاختجاجية حول قصيدة النثر، واعتبرت نوعاً دخيلاً أو نسخة مستعارة؟. وقيل: إنها حلّت بواحد فشلها معها... في حين لم تتعرض قصيدة

(٥) إن جل الآراء والأفكار المتعلقة بقصيدة النثر العربية التي ترعرعت في ظل مجلة الشعر «اللبنانية» متواحة من كتاب «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا» حيث اتخذ منه أدرينيس، وأني الحاج مرجعاً نظرياً تابياً لأكثر المفاهيم جوهرية، والمتعلقة بهذا النوع الشعري المستحدث، بل إن أغلب الشعراء جعلوا من هذا المزلف ركائز لمنظفاتهم الشعرية في هذا اللون من الشعر «قصيدة النثر».

التفعيلة «الشعر الحر» لكل ذلك الهجوم، بل اعتبرت دعوة أصلية للتجديد!.. لأنها بقيت في أحضان عمود الشعر، ولم تنحرف عنه إلا قليلاً، أم لأنها ظلت تلتزم الوزن دون النظم؟

في ظل هذه التساؤلات يمكننا تعرف قصيدة النثر العربية. وتعذر الإشارة إلى أن هذا التعرف لا يتم إلا في ضوء مفارقات التسمية الناتجة عن التداخل المفهومي والخلط في المصطلحات «شعر»، «نظم»، «نثر».

وربما عثينا على بعض الإجابات التي تظل مع ذلك متشظية، بل إن أكثرها سيقى مجرد تخمينات، لما تتميز به قصيدة النثر باعتبارها الوضوح الغامض المتصل بأكثر الأداءات التباساً والذي ينجم عنه:

أولاً: تداخل المصطلحات:

يذهب بعض الباحثين إلى أن إشكالية تعدد المصطلحات تعد ظاهرة صحية في الحقول الأدبية؛ لأنها في صلب الثراء المفهومي بما يقدمه للباحث والمنظر وبما يزودهما بأكثر المصطلحات مرونة، ورقابة، وسلامة. بينما يذهب البعض الآخر إلى العكس من ذلك، معتقدين أن التعدد المصطلحي أمر معوق للحركة؛ خلوه من الدقة العلمية.

وفيما يخص قصيدة النثر، فإن الأمر يتعلق باختلاف المصطلحات، سواء تلك التي رافقته ظهورها «الشعر المثر»

و«النثر الشعري». أو تلك التي نشأت في تعارض معها «الشعر الحر» (Free verse)، وكما هو معروف، فإن قصيدة النثر بدأت بالنفور من القوافي والأوزان، ثم بالتمرد عليها كلية، وأخيراً باستحداث شكلها الخاص. ويبدو أن قصيدة النثر والشعر الحر مصطلحان متلازمان غير أنها مختلفان. وتقول سلمى الجبوسي عن هذين المصطلحين: إنما استعمل «في الإنجليزية والفرنسية للدلالة على نوعين مختلفين من الشكل الفني. لقد ظهرت قصيدة النثر في العصر الحديث «في الغرب» قبل ظهور الشعر الحر الحديث. وفي فرنسا لمجد أن قواعد النظم الفرنسية التي تصفها موسوعة الشعر وفنونه بأنها «استبدادية» تؤدي إلى ردة فعل شديدة، وإن كانت تدربيبة، ضد هذه القوانين، ظهرت أولاً في شكل الشعر الشعري، ثم في قصيدة النثر... ثم في الشعر المتحرر، وأخيراً في الشعر الحر»⁽¹⁾ وقد نرى في هذا الترعر ضرباً من الاستحسان والترحيب يسمح للشعر بأن يتلمس صوراً عدة، وأشكالاً جة، وحالات مغايرة، كتلك التي ميزت كتابات رامبو أو نطلع إليها بودلير... لأن بودلير لم يكتب في الحقيقة شعراً من دون نظم، ولم يكن بساطة يبحث عن موسيقى المعنى، بل كان بدل ذلك يكتب قصائد بالنثر، بمعنى أنها نصوص تستثمر - في جوهرها الفعلى - التقابل بين

(1) ينظر، سلمى الخضرا، الجبوسي: الانبعاثات والحركات في الشعر العربي الحديث: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001، ص 690.

المتاقضات⁽¹⁾. لقد كان طموح شعراء قصيدة النثر هو اكتشاف بنية وليس البحث عن معنى. ولذلك فقد اخذوا من التجريب معيلاً للهدم.

إن قصيدة النثر - وفقاً لهذا المنظور، تكون:

أولاً: قد استخلصت قوانينها من طبيعة ابتكافها.

ثانياً: لم تجعل من هذه القوانين قواعد نهائية، بل نظرت إليها على أساس كونها عناصر بناء «من محاولة فرضها».

وريما لأجل ذلك قال عنها جبرا إبراهيم جبرا: «بأنها ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل *Poème en prose*»، وجد لتحديد بعض كتابات رامبو «النثرية» الطافحة بالشعر، كـ «موسم في الجحيم» و«إشارات»، وإن تكون له أيضاً أصول عميقة في الآداب كلها بما في ذلك العربية، ولا سيما الديني والصوفي منها⁽²⁾. ولعل أصول المصطلح وامتداداته التاريخية ليست ذات أهمية يقدر ما يضممه من اعتراف بامتلاكه رويا خاصة تتولد عنها طبيعة الشكلية والدلالية في آن.

إن قصيدة النثر وجدت لتكون فناً خالصاً ومستقلأ. أما ما يعتقد البعض من أنها خلاصة تطورات «الشعر المثر» أو «النثر الشعري» الذي يعتبرونه «فناً، يعتمد بعدها في الخيال،

(1) نودوروف: الشعر دون نظم، مجلة نصوص، ص 260.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثالثة، المذكرة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1979 من 15.

وإيقاعاً في التركيب، ووفرة في المجاز، وقوة في العاطفة، مما يغلب فيه روح الشعرية⁽¹⁾ فذلك مما لا ينضم والأفق الرفوي الذي تتطلع إليه، «لأن النثر الشعري في العربية أسلوب في النثر، عليه مسحة من الخيال، ويختلطه نوع من العاطفة، يمكن أن توصف بأنها شعرية، لكنها لا تبلغ التوتر العاطفي الذي يميز الشعر»⁽²⁾. بينما ينظر أمين الريحاني إلى «الشعر المثور» - زاعماً أنه أول من اعنى به - على أنه «حركة شعرية جديدة، يدعونها بالفرنسية *Vers libres*، وبالإنجليزية *Free verse*» أي «الشعر الحر الطليق»، ويضيف أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً غاصوباً⁽³⁾.

لا غرابة إذن في احتفاء الريحاني بالشعر المثور في عصر الإرهاسات التحويلية خرو أشكال جديدة، غير أن ما يرهق هذه البدايات - إن صح التعبير. أنها وقعت في التقليد الغربي، فلم تكن وليدة تحول أصيل، ولذا فقدت وزناً التأثيري. ومع ذلك فإن الريحاني كما تقول الجيوسي «أوجد سابقة، وأدخل النثر وسيلة للتعبير الشعري»⁽⁴⁾.

(1) خليل ذياب أبو جهجهة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والانتظار وال النقد، دار الفكر اللبناني - بيروت ص 127.

(2) سلمى الجيوسي: الانجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 690.

(3) ينظر، خليل ذياب أبو جهجهة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والانتظار وال النقد، ص 129.

(4) سلمى الخضراء الجيوسي: الانجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 694.

يبدو واضحاً أن تداخل المصطلحات قد بلغ حدّاً من الفوضى والخلط. ومهما تباينت الأسباب في ذلك فإن أغلبها يصدر عن سوء فهم، وسوء استقبال للأشكال المنظورة في الشعر العربي. وقد خلط كثير من نقاد الكلاسيكية عندنا، أو اختلطت عليهم، إيقاعات الحركة الشعرية الحديثة ذات النوع، وحسبوا أن الشعر الحر أو المنطلق هو نفسه الشعر المنشور، فحملوا على الشكل الجديد حالات ابتدأت بالظواهر الفنية^(١).

إن الشعر لا بد له من أن يتطور، شأنه في ذلك شأن الفنون جميعها، وإذا كان هذا التطور يقضي جملة من التغيرات فلا ينبغي لنا التغاضي عما يمكن أن تحمله هذه التغيرات من نتائج. وإذا كانت قصيدة النثر هي أحد إفرازات ذلك التطور، فإنها قد ارتبطت في أذهان أجيال متعددة بقضية الشعر الحر، ويعود ذلك في نظر بعض الباحثين إلى نقطتين رئيسيتين «أولاً» - يرى التقليديون في غالبيتهم أن الشعر المنشور هو الشعر الحر، وأن الشعر الحر هو الشعر المنشور. ولا يدركون أنها لما يقعان شعريان مختلفان، فالمنشور كفي، ولا عروض له، والحر كمي، يعتمد على عروض التفعيلة المفردة في أنساق غير متابة. ثانياً - إن منشأ كل من هذين الشكلين الشعريين له مجرأ، وخصوصيته

(١) نذير فوزي العظمي: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ٢٠٠١، ص ٢٠٩.

وأسبابه ودعاهه رغم أنها متداخلان من حيث الرؤيا والتصور والثورة على المصطلح الشعري القديم تراثاً وأسلوباً⁽¹⁾.

وقد تتسع دائرة اختلاف المصطلح وتداخله لتشمل أبعاداً تتتجاوز معناه ودلالته إلى السياق الذي أوجده، ثم السياق الذي تلقاه ورُوَّج لها. فهذه سلبي الجيوسي تطرح قضية تبدو على قدر كبير من الأهمية؛ إذ تعتقد أن قصيدة النثر ليس لها امتداد تراثي، على عكس الشعر الحر «شعر التفعيلة»؛ لذلك فهي ترى أن «الشعر المنشور، كالشعر الحر في الإنجليزية، يخلو من الوزن، لكنه قد يستعمل القافية أحياناً كعنصر تزويق، رغم أنه غير مفهي عادة. وهذا النوع الأدبي في العربية، تماماً كذلك النوع الأدبي الذي جاء بعده، وأعني هنا قصيدة النثر، مستمد مباشرة من الشعر الغربي، وقد تأثر كثيراً بالترجمات العربية من الشعر الأجنبي»⁽²⁾. أما أدونيس فإنه يلمح إلى امتدادات المصطلح التراثية من خلال قوله: «فالقرآن على سبيل المثال، سماه الذين رفضوا الإسلام في البداية شعراً، وتسميت بالشعر تضرر أن هناك إمكاناً لشكل من التعبير الشعري غير موزون. فإذا كان أجدادنا على هذا النحو من الإدراك، فمن المختم أن تكون ثمة طرائق غير

(1) نمير فوزي العظمة: قضايا واشكالات في الشعر العربي الحديث، ص 210.

(2) سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 691.

موزونة ويمكن تسميتها شعراً⁽¹⁾، بينما لم تر الجيروسي في ذلك أبعد من وجهة نظر يقظة ومرهفة جعلت «عرب الجاهلية لم يجدوا غضاضة، من وجهة نظر فنية، في أن يصفوا النثر القرآنى النافس البالغ الأثر بأنه شعر»⁽²⁾.

إن سؤال الأصول التراثية لقصيدة النثر قد يبدو سؤالاً جزئياً أكثر منه شاملياً. والأجدى لنا أن نشير في ضوء منطلقاته الأولية وهي الجندر الغريبة؛ لأن قصيدة النثر بوصفها نوعاً أدبياً مستقلأً وظاهرة فنية جديدة، إنما طورها الذوق والتلقي الغربيان قبل أن تزول إلينا. وليس أدل على ذلك من التأمل القليق الذي يود أن يكون حذراً، وهو يصدر عن أدونيس: «لا بد من النظر، موضوعياً، إلى قصيدة النثر، بوصفها جزءاً من انفجار التعبير الشعري، وجزءاً من التطور الذي حقق الذانقة الشعرية والعلاقة المرجعية بالتراث»⁽³⁾.

لقد كثرت التسميات: «الشعر الحر» / «المنطلق» / «المنسخ» / «الشعر المنثور» / «النثر الشعري» / «قصيدة التفعيلة» / «قصيدة النثر» واختلطت المصطلحات، واقتربن أغلبها بتسميات ارتجالية غير محددة الدلالة، بل إن أصحابها يحاولون تضمينها المعاني التي يريدون «مثل: الشعر الحر هذه

(1) صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، المذكرة العربية، د، ن، ط 1، 2000، ص 74.

(2) سلمى الجيروسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 687.

(3) صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص 82.

التسمية لنازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» مختلف عن مفهوم أحد ذكي أبو شادي في كتابه «الجفن الباكى». وإذا كانت نازك الملائكة قد أخطأت واعتبرته شعرأ حراً بالمفهوم الإنجليزي - حراً من القافية والوزن - فإن المصطلح شاع بين النقاد على أوجه متعددة، وذاع مرادفاً لقصيبات كثيرة^(١)، على نحو ما مرت بنا، وربما أدى ذلك إلى تغير هذه المفاهيم إما بسبب الترجمات الخاطئة الناتجة عن اخراج المصطلح وسوء تأويله وتوصيله من جهة، وإما بسبب التعارض الحاد بين منجزات «قصيدة التفعيلة» الموازية للشعر الحر «في المرجعية العربية»، وبين مكاسب «قصيدة النثر» التي تبنت شكلاً مفارقًا ومتباينًا و مختلفاً من جهة أخرى.

فما هي قصيدة النثر كما يفهمها مبتدعوها؟ وكيف تسلل هذا الشكل الجديد إلينا؟ وهل كان استعادة صوفية، أم حالة ابتكارية، أم مجرد ضرورة حضارية فرضتها قوى التحول، فلم تجد مناصًا من زعزعة الثابت وزلزلته؟.

ثانياً - مفهوم قصيدة النثر

غالباً ما ينظر إلى التحول على أنه مسار معاكس للملأوف والسائل، وليس بالضرورة لكي تتبني مجموعة ما مبادئ هذا التحول أن تنطلق من أنسن واحدة. وإذا كان

(١) ينظر، فاروق مواسي: مشكلة تحديد المصطلح، مجلة الناقد، ع 29، 1990، ص 21.

أصحاب قصيدة النثر قد انفقوا على فعل التحول، فإن أشكال هذا التحول ومستوياته سوف تختلف من شاعر إلى آخر، كما أن آيات استقباله سوف تثير أكثر ردود الفعل عدوانية وهجومية بادعاء الحفاظ على التراث. ولأن قصيدة النثر تقع بين الانفصال عن التراث «العروضي بم خاصة» وبين وهم الإيقاع المستمد من «نثر الحياة» فإن مفارقة التسمية تتبع من انصراف نقاصها (شعر / نثر) وفق المراجعات التأسيية - تاريجياً وذوقياً - التي رسخت لارتباط مفهوم الشعر بالوزن مما ينفي عنه لاحقاً آية شعرية، إذا ما تحول إلى النثر.

وحيث لا يمثل الانفصال عن التراث المدخل الوحيد لمفهوم قصيدة النثر، فإن كونه يشكل الحاجس الرئيس يجعلنا تتطلق منه محاولة إضافة قصيدة النثر بعرض تحريردها:

* من موقعها تاريجياً.

* من وهم الاتكمال.

ولأن الأفق الذي يُنظر فيه إلى قصيدة النثر يعود بنا، كما يزعم حاتم الصقر، إلى الفصل العلير بين التاريجي والأدبي فهو يصر على تأمل هذا النوع الأدبي من منظور الشعرية العربية التي طررت بدورها آيات التلقى، وغنت حضور القارئ. أما فاعلية هذا الأفق فتتجلى في احتضان مبدأ التغيير الجذري، وذلك «بسبب ضخامة حجم الشعر العربي الموروث، وقوّة الإيقاعية الشعرية المستقرة، واتكمال دراسة النظم الشعري في جوانبه المختلفة، وتكون أنق القراءة وفق تلك القواعد التي أصبحت جزءاً من ماضي الأمة

وناريخها القومي الذي يجب ألا يمس كأى مقدس آخر»⁽¹⁾. الواقع أن بعض الدراسات تنظر إلى هذه المسألة من جانب مفهومي محض، حيث يرى محمد العبد أن قصيدة النثر صارت «شكلًا مميزاً من أشكال التعبير الأدبي المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطاراً فنياً يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعرية متعددة، وعلى الرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد وإلحاد على التعديل، فإنه ما زال إسماً شائعاً على هذا الجنس الأدبي. والحق أنني لست من يقررون هذه التسمية إذا قابلناها بما أطلقت عليه، ففضلاً عن التاقض الظاهر بين عنصريها اللغويين «قصيدة» و«نثر» - بما لكل منها في تراثنا الأدبي والتراجم العالمي من ماهية راسخة - فإنها لا تصدق على طبيعة ما أطلقت عليه، وكأنها اسم على غير مسمى»⁽²⁾ ولكن إذا سلمنا بهذا التاقض على ظاهره تكون قد سددنا الطريق على قصيدة النثر. وبمجرد استعادة السؤال: «إذا كان نسق الشعر شبهاً بنسق النثر فلماذا الفصل بين الشعر والنثر؟»⁽³⁾ تكون قد عثرنا على الدلالة الجوهرية لما يمكن أن يطلق عليه ازدواجية أو تاقض من خلال موقف الرمزيين الذين يعتقدون في ضرورة «حذف

(1) حاتم الصرك: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة فصول، ع. 3، م. 15، 1996 ص 77.

(2) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، مصر، ط 1، 1989، ص 177.

(3) سوزان بونار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 134.

الفجوة بين «النثر» و«الشعر» وأن من المستحب الانتقال من النثر إلى الشعر عبر جسور خفية؛ لأنه لا يوجد بينهما سوى اختلاف في «الدرجة» لا في «الطبيعة»⁽¹⁾.

واضح أن مفهوم قصيدة النثر يصطدم بنوعين من الصراع، صراع على الصعيد المرجعي، وصراع على الصعيد المفهومي، بالإضافة إلى كونه لم يسلم من الخلط؛ إذ «إن أول ما يواجه من يتضى لدراسة قصيدة النثر Prose poem في العربية هو ضبابية الخطوط الفاصلة بينها وبين الشعر المشور Free Verse أو الشعر الحر Prose Poetry، ولقد أدى غموض تلك الخطوط إلى نتائج أسهمت بدورها في زيادة المشكلة»⁽²⁾.

وببدو أن بعض رواد قصيدة النثر يحاولون حل ذلك الصراعات «المرجعية والمفهومية»، بمحاولات دحض الفرق بين الشعر والنثر، بدعوى أن لكل منها أصله في الآخر، وهي دعوى غربية في الأساس، أطلقها الغربيون، لإعادة تصور مفهوم الشعر في ظل ثورته على قواعد النظم، وفي هذا الصدد يتساءل أنسى الحاج: هل يمكن أن تُخرج من النثر قصيدة؟ إن النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر. لقد قدمت جميع الزانات الحية شعرًا عظيمًا في النثر ولا

(1) المرجع نفسه، ص 134.

(2) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية، العراق، 1999، ص 137.

نزال. ومادام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتالف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر. لكن هذا لا يعني أن الشعر المشترى والنثر الشعري الواقع على وجه الحصر، عنصران أوليان في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية⁽¹⁾، ووفقاً للمنتظر نفسه، حاول أدونيس تطوير مفهوم قصيدة النثر. ليس بوصفها انتقالاً أو تدرجًا من شكل إلى آخر، كما حدث مع قصيدة التفعيلة، بل باعتبارها حالة تحمل وابتهاق، فكانت الثورة على العروض بوصفه قانوناً قريباً والإزاماً يدفع الشاعر أحياناً إلى التضحية بأعمق حسه الشعري، أول ما تدفقت به قصيدة النثر التي تنطلق «في الحركة الشعرية العربية الجديدة»، من هذه الظاهرة: إخضاع اللغة، وقواعدها وأساليبها، لمتطلبات جديدة، بحيث إنها تشير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات. ففي ثراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر: الشعر هو فن البيت - أي النظم هو محدد باعتباره شكلاً لا غير، غير أن الشعر لا يحدد بالعروض، فهو أشمل منه، بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري، هي طريقة النظم⁽²⁾.

لقد دعت قصيدة النثر إلى اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار «شعر/ نثر» بغض النظر عن طبيعة كل

(1) آنسى الحاج: لن، دار الجديد، ط 3، 1994، ص 15.

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العروبة، بيروت، ط 3، 1979، ص 113.

منهما، مركزة على اللغة التي تصنع نفسها ما شاء. ولم يكن بزور هذا الشكل اعتباطاً وإنما هو ثمرة اتحاد عناصر، ما كان لها أن تجتمع - ونقصد بذلك مكونات كل من الشعر والنشر. لتصيرها في روح «الشعري» وتصقلها قوى الإبداع معطية بذلك ما يسمى «قصيدة النثر».

ولكن هل كان لزاماً لكي يتقدم هذا الشكل، ويعتد إلى ما بعده أن يهدم ما قبله؟

يرى دعاة هذا الشكل أن العلاقة بالتراث لا تشکل عائقاً إذا ما تغيرت النظرة إليه، لذلك تجحب مقوله الرفض بوصفها دافعاً إلى الوجود، وبهذا الشأن يقول أدوبس: «لا نقصد أن نرفض الشكل، كشكل، بل كنماذج مسبقة، وأصول تقنية قليلة. نقصد أن يتحرر الشعر من كل قالب مفروض، وألا يخضع لغير الفن. إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة، فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر نظامها الخاص»⁽¹⁾. معنى هذا أن قصيدة النثر قد تأسست على التمرد والرفض، والتجأ إلى النثر متولدة به طرائق تعبيرية أكثر حرية وانفتاحاً «فأي غرابة في أن يضم الشعر قصيدة النثر في حاضنته، وتراثنا فعل هذا من قبل دون حرج، وثمة دائماً الشعورية التي تقر في ضمير النص بذرة للجمال

(1) أدوبس: زمان الشعر، دار العودة بيروت، ط 2، 1978، ص

والابتكار⁽¹⁾? الغريب أن البعض تناول قصيدة النثر على ظاهرها، ونظر إليها على أنها دخيل غير متجانس «ومن هنا يصبح مصطلحاً أبتر لاستناده على ساق واحدة، هي علاقته الروحية بالشعر، أعني بروح الشعر بما فيه من سمات تعبرية وتصويرية وانفعالية»⁽²⁾.

ما الذي يحدث كل هذه البلبلة؟ وإلام يعود هذا الخلط؟ العجز في الرؤية، أم إلى فصور في التقلي، أم إلى اعتبار قصيدة النثر مجرد دخيل ورد من الخارج، وليس له آية جذور تراثية؟ أم لكونه مصطلحاً خارج التأسيس، لا يملك أية مرجعية؟ أيمكن اعتباره البديل المشوه للشعر العروضي أم نسلم بولادة حقيقة لا تقبل الشك لنوع أدبي جديد ومفارق و مختلف؟

يرى البعض أن «ما أحدث هذه الإشكالية في المصطلح، في دعوى قصيدة النثر مما أدى إلى رفض الكثير من النقاد للخلط الحادث بين جنبي الشعر والنثر، أن هذا المصطلح تم التعامل معه من منطلق معناه اللغوي المباشر، الذي أحدث نوعاً من الرفض للخلط القائم بين كلمتي «قصيدة» و«نثر». ولرافضي المصطلح - من هذا المنطلق - حق، فالمعنى اللغوي المباشر فيه خلط بين الكلمتين فعلاً، لكن قد

(1) عبد الإله الصانع: دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي للتوزيع، سوريا، ط.1، 1999، ص 13.

(2) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص 177.

تجل المشكلة لو تم التعامل مع المصطلح بغض النظر عن معناه اللغوي⁽¹⁾. ورثباً على المعنى اللغوي المباشر برزت قصيدة النثر لتكتثر الحدود بين الشعر والنثر، وتبدل مفهوم الشعر بوصفه نظماً خالصاً، جوهره الوزن، على اعتبار أن «النثر ليس نقىض النظم، إنما هو نقىض الوزن، مما يجعل التباعد بين الفتىين ينحصر في الوزن وحده، وفيما عدا ذلك تسقط الفوارق بينهما شكلاً وجواهراً، إذ قد يشتمل النثر على مقومات الشعر من نغم، وسحر عبارة، وصور شعرية»⁽²⁾. وبذلك تكون قصيدة النثر قد أوجدت مناخاً واسعاً لحرية التجريب. وما شجع على ذلك، كونها نوعاً أدبياً مستقلاً، متبرزاً، يأخذ من النثر ومن الشعر، فيما هو يتجاوزهما إلى إبداع نظامه الخاص. وربما أخفقت موسوعة برنستون للشعر⁽³⁾ في تعريفها قصيدة النثر على أنها تأليف له بعض، أو كل ما للقصيدة الغنائية، مع استثناء واحد هو أنها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر، ثم يميز بينهما وبين الأغاط الشعرية المجاورة، فترى أنها تختلف عن النثر الشعري في قصرها وتركيزها. وتتميز عن الشعر الحر في افتقارها إلى الوقعات في نهايات الأسطر، أما ما يميزها عن القطعة النثرية

(1) وليد سعيد الشيمي: نازك الملائكة وقصيدة النثر: مجلة عالم الفكر، ع2، م30، سنة 2001، ص 196.

(2) خليل ذياب أبو جهجهة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والانتظار والفقد، ص 124.

(3) ينظر، جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 139.

القصيرة فهو أنها تمتلك عادة إيقاعاً أشد بروزاً وتأثيراً صوياً واضحاً، وكثافة تعبيرية.

ومع ذلك فإن الموسوعة لا تعدى مجرد التعريف بالشيء، لأن قصيدة النثر هي «نوع يرفض - أي تحديد (مسبق)»، ولا ينفر من شيءقدر نفوره من أن يكون ثابتاً، ومُصنفاً، وخاضعاً لمعايير جالية، أو أخرى: نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق - حسب العصور - لفهمه وبنائه⁽¹⁾.

ولعل أكثر ما يثير التساؤل هو عدم الاتفاق على صيغة مفهوم لمصطلح قصيدة النثر؛ لأن الاتفاق يعني القبض على شكل مكتمل، بينما قدمت قصيدة النثر على أنها حالة من التشكيل الدائم والابتهاج المستمر. وهذا أحد تداعيات الحية التي يلمح إليها سامي مهدي من حيث «إن قصيدة النثر، كما أريد لها أن تكون، فن ذاتي خالص. ولن يكون لهذا الفن شكله وقوانينه ومعاييره إلا إذا أصبح في جانب منه موضوعياً، يراعي فيه كاتبه مقاييس تقع خارج ذاته، مقاييس متفقاً عليها بدرجة من الدرجات، وهذا يتناقض أصلاً مع المبدأ الأساسي الذي قامت عليه قصيدة النثر، الحرية الكاملة من القيود الخارجية»⁽²⁾.

(1) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق دار شريكات، القاهرة، 2000، ج 2، ص 121.

(2) سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النسط. دار الفنون الثقافية، بغداد، 1988 ص 127.

بين التمازج والتأكيد والتتأمل والحكم باليقين،
والادعاء والتحفظ، تبرز ظاهرة ثورية ليست ذات ملامح
محددة ولا تمتلك من دليل على وجودها سوى توهج حالاتها
ولاتهانية ابنايتها.

ولتن بدا في تصورنا هذا شيء من اللاموضوعية فلأنه
نابع من تفرد هذه الظاهرة وليس من حكمتنا عليها. وقد
نقترب في ذلك من موقف أدونيس في قوله: إننا «لا نحصر
الفن باشكال معينة. الفن أمامه لاتهانية من التشكيلات ومن
التعديلات»⁽¹⁾، هذه اللاتهانويات هي التي سمحت لقصيدة النثر
بالتدفق، زاخرة بالفيض؛ لأن الشاعري متصرّ في اتحاده
المتناقض مع النثر، وهو ليس بأكثر من مرادف للحلم،
للمنالي، للروحي⁽²⁾، ولكي لا يتلاشى هذا الشكل الشعري،
المعنى قصيدة النثر، اتخذ من التحول سمة قارة ليبدأ فكرة
المضمون التي ألح عليها جبرا إبراهيم جبرا، جاعلاً منها
فارقًا جوهرياً من منظور أن «قصيدة النثر هي القصيدة التي
يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر آخر
على فارق في المضمون... المضمون هو الذي يجعل من فقرات
نثرية قصيدة أو غير قصيدة»⁽³⁾.

ولم تخف سوزان برنار دهشتها من ابنايق الشعر من
نقيفه، وكذلك فعل أني الحاج، وكان ذلك بداية رحلة

(1) صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص 73.

(2) تودرروف: الشعر دون نظام، مجلة فصلية، ص 163.

(3) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثالثة، ص 15.

شعراء قصيدة النثر. وإذا كانت أسباب ظهور قصيدة النثر العربية لم تختلف عن القصيدة الغربية، والمتمثلة أساساً في امتطاط الشكل التقليدي، والبحث عن ملامح جديدة فإن الفرق يكمن في اختلاف المصادر، حيث «كان الرائد الفرنسي بمثابة التأثير الأساسي، غوذجاً ومفهوماً، على شعراء قصيدة النثر من العرب»⁽¹⁾.

نقف الآن أمام المشكلات الكبرى التي أثارتها قصيدة النثر، معتقدين أنها تمثل بالأساس في:

* الثورة على العروض.

* القطعية مع التراث.

والسؤال: الثورة في أي مستوى؟ والقطعية بأي معنى؟

ثم لا يُحيل السؤال إلى عدم تفاعل أو تلاحم الدال والمدلول في وحدة بنائية؟.

ونقصد بذلك اصحاب أغلب شعراء قصيدة النثر إلى التشكيل اللغطي. وقد اعتقدوا أن القضية قضية عروضية وحب، بينما تطلع أكثرهم وعيًا إلى مسئلة اللغة، ومحارلة تحريرها من وظيفتها التقليدية، بمعنى ذلك التحول الذي عبر عنه جمال باروت بالانتقال من «الجهاز البلاغي إلى الجهاز البنائي والبحث في أسلوبية البناء»⁽²⁾.

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 137.

(2) ينظر، محمد جمال باروت: الألف التامض، مجلة الناقد، ع 30، 1990، ص 67.

وقد أخبر عن ذلك الوعي ما يلي:

* الثورة على نظام العروض.

* التطلع إلى تجديد اللغة من داخل اللغة والبحث عن «الشعري» في النثر.

* محاولة خوض تجربة رؤياوية كشفية تنهل من التراث الصوفي/ الدينى/ الأسطوري: وتعاطى اليومي والعادى.

وإذا كان هذا هو نتاج قصيدة النثر فما خصائصها؟،
وإلى أي مدى تنسجم تلك الخصائص مع الرؤيا الكشفية التي
ترفض نسقاً تزول إليه؟

خصائص قصيدة النثر

توأمت قصيدة النثر في مناخ من الفردية والذاتية، وقد غذتها رغبة المثقفي في مزيد من التوهج، ودفعت بها حيوية الابتكار إلى أقصى حدود التجريب، كما أن انباتها وتأسها في رحم التقىض «النثر» جعلها مثار جدل لا ينضب. غير أن الأكيد في كل ذلك أنها «قصيدة تكاملت فيها شروط تكوينها، قصيدة بجالها الفرد، في الوقت الذي تستوضح فيه العالم وتعيد ترتيبه»⁽¹⁾، وقد يكون من المفارقات التي حلتها قصيدة النثر هو ما يتتجاوز صلتها بالنثر إلى نثر الحياة الذي ما انفك يصنع أروع الصور إيقاعية وتدايقاً، وأكثرها عمقاً. «من هنا فإن اللغة الشعرية تتبع عن غنائية الذات نحو غنائية جديدة هي غنائية الأشياء والتفاصيل والمسروقات التي تمعج بها دورة الحياة اليومية. وبذلك تحطم الفواصل ما بين اللغة والحياة، الشعر والسرد، الذات والواقع..... وتنقذ نفسها ثنايتها لصالح تجربة ترى العالم في وحدته وكثافته وبنوره»⁽²⁾.

إن قصيدة النثر بخليلها عن الوزن تكون ملزمة بتطوير

(1) يوسف حامد جابر: *قضايا الابداع في قصيدة النثر*، دار الحصاد، دمشق، ط١، 1991، ص .47.

(2) محمد جمال باروت: *الألف الغامض*، ص 67.

إيقاعها الخاص وإغناطه، وينبغي لتلقيها أن يلمس هذا الحضور الطاغي الذي طالما ادعنته. وقد وجد دعاتها في مثل هذه الادعاءات ضالتهم. ومن بينهم يوسف الحال الذي يزعم أن قصيدة النثر تملك خصائص نوعية ومميزة تخلق من كونها نبع من كثينة الشعر، حيث يقول: «جاءت قصيدة النثر، وهي شعر بدون وزن على الإطلاق، فتساءل الناس عما إذا كان ذلك شعراً.. هذه كتابة بقدر ما تقترب من خصائص الشعر تكون شعراً، سواء أكانت موزونة أم غير موزونة. من قال إن الوزن المقيد هو الذي يصنع الشعر؟ أحياناً تكون هناك موسيقى داخلية من ضمن الكلام تعطيك المطلوب من إيقاع»^(١).

من المستبعد أن تحمل قصيدة النثر خصائص بعينها؛ فهي تصر بإطلاق على عدم التندجة والدخول في قوالب، أو السكون إلى أطر. غير أن ذلك لم يمنع من احتمال ورودها ضمن ما تدعو إليه من التمايز والمغايرة والاختلاف، في أفق من التنوع الجمالي الخلاب، وهي تعد بصور من الغرابة والدهشة، وبلغة حادة التوتر والكثافة. وهذا يعني أنها سوف تخص بنظام من التلقي مغايير و مختلف هو أيضاً.

ويبدو أن خصائص هذه القصيدة لا تنمو من داخلها وحسب، وإنما تتضافر بعطاء القارئ وتأملاته.

(١) جورج طراد: يوسف الحال في حدث لم ينشر: مجلة الناقد، 35، 1991، ص 48.

إن كون قصيدة النثر غير قابلة للتمذجة جعلها موضوع اخبارات، حيث تتصهر فيها مختلف الأجناس الأدبية، فلم يعد ثمة مجال لتحديد خصائصها، إنها كما قيل «موجودة وحسب». أي أنها موجودة في تصور كل شاعر بطريقه هو. وبمقدار تعدد الطرائق تتعدد صور الانوجاد. كذلك تختلف آراء النقاد. فمنهم من يرى بأن «هذا النمط الشعري يقتضى من الشعر الكثير من عناصره عدا الوزن والقافية، كالتركيز والوحدة. والدافع الإبداعي الحر. وثراء الإيحاءات»⁽¹⁾، وربما وقع هذا الرأي في مغالطة الفصل «شعر/ نثر»، وهي المغالطة التي تطلت قصيدة النثر إلى دحضاها، فلم يعد ثمة مجال للفرق، ويصبح الشعر وحدة لا تنقسم، ويصبح لغة منصهرة، تبعت من قوة التججر. وتبلغ قصيدة النثر مداها إذا لم نعتبرها كما يقول أدونيس « مجرد تمرد، وإنما معاملة لفتح إمكانية جديدة لأشكال تعابيرية جديدة»⁽²⁾، لأن الأفق الذي نادت به منذ البداية كان أساسه دحض التججر، ورفض التصنيف والتقيين، ودعت إلى أن تكون شكلاً متاماً على الدوام لا يقبل السكون أو التمويع. ومع ذلك فمن النقاد من ينظر إلى قصيدة النثر من حيث ما يميزها من بناء، مؤكداً وجود فروق ملحوظة بين قصيدة النثر والشعر المشعر، لكنها تشير جميعاً إلى فارق أساسي يتمثل في البناء الشعري لكل

(1) علي جعفر العلاق: في حداة النص الشعري، ص 140.

(2) صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، المؤسسة العربية، ١٥، ط ١، ٢٠٠٠، ص 82.

منهما، وتنقد في النهاية إلى تعميقه⁽¹⁾، ويحذو حذوه حال باروت الذي التفت إلى تفعيل حركة اللغة الشعرية في علاقتها بالواقع المخارجي، وهي الحركية التي حاول شعراء قصيدة النثر تعميقها بتأكيد عنصر البداهة «يعني ذلك اختياراً للشعر لا يراه في المتعالي / الكلي / المطلق، بل في أكثر التفاصيل اعتيادية وألفة»⁽²⁾ ويزعم جمال باروت أن انتزاب هؤلاء الشعراء من العادي واليومي يعتبر اكتشافاً لم تحققه شاعرية اللغة وإنما أظهرته شاعرية البناء المؤثر «ليس بواسطة بلاغة الكلمة المفردة بل بواسطة ما يمكن تسميته بـ«المجاز الباني» الذي يختلف كثيراً عن «المجاز البلاغي» فالمجاز البلاغي يزين العالم ويحيطه في حين أن المجاز الباني يتغلل في علاقاته وأشيائه»⁽³⁾.

وإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت من سياق أبي مغايير، أفرزته الحضارة الغربية، فإن دعاتها ومؤيديها من العرب لم ينفوا عنها خصائصها التي حلتها معها، ونمّت في أحضانها، وهي بالدرجة الأولى: الحرية والتمرد، والاستقلالية عن الأنماط والأسكارى التقليدية.

ولئن كانت أولى الصدمات قد نشأت - كما رأينا - من ازدواجية المفهوم أو مفارقة التسمية التي تجمع - كما

(1) علي جعفر العلاق: في حداة النص الشعري، ص 138.

(2) محمد جمال باروت: الأليف الفامض، ص 67.

(3) المرجع السابق، ص 67.

أشارت إلى ذلك سوزان برنار - بين الانتظام والتزوع إلى الفرضي، فإن غاية ما تطمح إليه قصيدة النثر هو «اكتشاف بنية وليس إضافة معنى» وهذا السعي المبكر نحو الريادة في ابتكار أشكال جديدة جعلها تنحرف باتجاه التقىض «(النثر) لفتح من عناصر لم تكن موجودة في بنية القصيدة العربية، بمحتوى تواجدها، فيما بعد، عبر تجارب شعراء قصيدة النثر، وهي العناصر التي روجت لها سوزان برنار في افتراضها لقوانين تتابع أساساً من القصيدة، ولا تفرض عليها من الخارج. وقد وجد شعراء «عملة شعر» في هذه القوانين «بريرهم النظري لمحاولاتهم المبكرة، حيث نقلوا ملخصاً لما رأت سوزان برنار أنه يعد خصائص لقصيدة النثر مثل: الكثافة والإيجاز والتوهج والمحاجنة»⁽¹⁾ بل إن بعضهم ذهب إلى أبعد من ذلك، فهذا أني الحاج يتبنى الإطار النظري بكليته، كما دعت إليه برنار، ويحرص حرصاً شديداً على ضرورة احتوائه من خلال قوله: إن «عناصر الإيجاز والتوهج والمحاجنة ليست قوانين سلبية.. بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزة... إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأasicي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، موقفه من العالم والإنسان وهذه «القوانين» كما يخبل إلى، نابعة من نفس الشاعر ذاته»⁽²⁾. بينما يظهر أدونيس أكثر حرصاً خشية الوقوع في المطابقة،

(1) حاتم الصرك: قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، ص 78.

(2) أني الحاج: لن، ص 21.

تاركاً المجال مفتوحاً لرؤيا الشاعر، ولقدرته على التشكيل، وهذا يعني كما في قوله: «إن طريقة استخدام اللغة مقاييس أسامي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث غيّب باللغة عن طريقتها العادلة في التعبير والدلالة، ونضيّف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتب شعراً»^(١).

إن ما يشق على قصيدة النثر هو كونها ابنتك ككيان مستقل، ويبدو أن هذا الانبهار قد احتاج إلى أكثر من الاستمرارية، احتاج إلى التأسيس، ولكن كونها تفجرت من نقاصها «النثر» ضاعف من سوء استقبالها وسوء فهمها أيضاً، بالإضافة إلى أن نزوعها نحو اللامائية، ورفضها للتلقين جعلا منها شكلاً هجيناً، ونظر إليها على أنها شكل مشوه، ودخلت لإفرازات غريبة.

غير أن ذلك لم يمنع من إمكان فرض وجوردها في الساحة الأدبية العربية باعتبارها نوعاً أدبياً، حقق عبر أجيال مختلفة حضوراً خالفاً جذرياً لما قبله، «فقد جاء بناء هذا النمط من القصائد تجاوزاً لكل ما هو مأثور من الإيقاع الشعري، كما أنه جاء ملغيًا الغريب والجديد من الصور الشعرية أيضاً، وبدا بعض شعراً هذا النمط أقرب إلى «جدّة جديدة» أو كالباحث في اللامأثور عن الأكثر لامأورية،

(١) أدوين: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط٤، ١٩٨٤، ص 113 - 112.

فقط الكثير منهم في هوة سجدة ليس بالإمكان ردها، أو إخراجها منها.. إنهم نزاعون إلى شيءٍ سحريٍّ مجهول لا يعرفون هم كنهه أو تكوينه بشكلٍ مرسومٍ متظرٍ له أو مؤكده⁽¹⁾، إن ما يفصح عنه هذا الرأي هو نزوع قصيدة النثر إلى اللامالوفية والمجهولة، وهو مسلكٌ غامضٌ وغير مؤكدٌ، ومن ثمة صعوبة تحديد أية خصائص يمكن أن يشتملها، كما أن ملاحمه هي مزيجٌ من أوجه عدّة، «قصيدة النثر ليست شعرًا، كما عهّدنا الشعر أوزانًا مخصوصة، وقوافي موحدة أو غير موحدة، إلا أن في قصيدة النثر الثورة والمخيلة، والتپس الذي يجعلها غريبة عن النثر، وما نالهُ فيه من وضوح الفكرة والتنظيم المنطقي في البيان والعرض، وفيها لون من الواقع، إلا أنه وقع لا تضبطه تفاصيله على غرار الشعر العمودي، وهي سليلة الشعر المنطلق «الحر»، مما جعل كثيراً من النقاد يتقبلون قصيدة النثر على أنها شعر»⁽²⁾ بينما لم ينعنهم تقبلهم لها من التساؤل حول شعريتها ومواطن جماليتها؟

وإذا عدنا إلى المصادر الأصلية التي تبلورت فيها قصيدة النثر، سواء بوصفها مفهوماً مفارقًا لذاته، أم باعتبارها حركة أدبية ذات انتشار عاليٍ وامتدادٍ تاريخيٍّ يعود إلى أهياز

(1) محسن أطميش: مداخلٌ شاملةٌ لرؤية النص الشعري، مجلة فصول، ع2، م 15، 1996، ص .35

(2) نذير فوزي العظمة: تقنيات وإشكالات في الشعر العربي الحديث، ص 255

الذوق الكلاسيكي، والتوفيق إلى بعث جماليات مغایرة، فإننا لن نجد سوى ملامح ترغيب في أن يكون لها صدى تأسيسي، ولكن بعيداً عن آية مرجعية ينسب إليها.

وتحديداً نعود إلى كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن»، فنجد أنها تقول بشأن خصائصها ما يلي:

- * «قصيدة النثر نوع متلون يختارنا بتنوع أشكاله»⁽¹⁾.
- * «فها نحن أولاء نجد أنفسنا وقد ضعنا في مجال غامق، غير معروف جيداً، وحدوده غير متمايزة»⁽²⁾.
- * «يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حرية ومرؤنة»⁽³⁾.
- * «اصطلاح قصيدة النثر في ذاته معرض لمواقف متعددة من القبول به»⁽⁴⁾.
- * «من المؤكد أن قصيدة النثر تنطوي على مبدأ فرضي وهدام»⁽⁵⁾.
- * «فيهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم

(1) ص .31

(2) ص .32

(3) ص .32

(4) ص .34

(5) ص .34

حريتها الظاهرة فإنها لا بد أن تشكل كلاً وعانياً
مغلفاً⁽¹⁾.

* ... ويسكتنا أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن
تحددتها بدقة فكرة «اللازمية»⁽²⁾.

* «ويقودنا هذان الشرطان» الوحدة والمجانية إلى شرط
ثالث، أكثر خصوصية لقصيدة النثر هو الإيجاز⁽³⁾.

إن تأمل قصيدة النثر في ضوء اشتراطات غير ملزمة
يضعنا في مأزق غير قابل للحل، وربما لأجل ذلك يقي هذا
النوع الأدبي متعصياً، كونه يتبع من التقىض، ويتأنس به
من ناحية، ولأنه - أيضاً - لم يركن إلى نظام يعرف به من
ناحية أخرى.

وربما جاءت قصيدة النثر لتحمل أكثر من معنى،
وأكثر من شكل، لأسباب عديدة منها: أنها جاءت مصاحبة
لتغيرات أعقبت الحربين العالميين، وأنها أيضاً اختارت أن
تبيل الأطر السائدة، وتزعزع الأعراف، ومحطم الثابت
والملوّف. وفي دعوتها إلى التمرد والهدى لم تبق على شكل
بعينه، بل تعدّه إلى فضاء من التوع، والكثافة، والجهولة،
والغموض، واللانهائي، في الوقت نفسه الذي نطلعت فيه إلى
الوحدة، والتركيز، والإيجاز، والمجانية. إنها بذلك تخل

(1) ص 36.

(2) ص 36.

(3) المرجع السابق، ص 36.

النقيض الذي يدمر وجوده بغاية بعث وجود جديد.

أما الكلية والشمولية، والرؤيا والحلم فهي عناصر أولية في التجربة الابداعية لهذا النوع من الكتابة لا يمكن إلا أن يتراوأ منها وينفجر بها.

لأجل هذه التجليات الشاعرية، والتداعيات الحلمية، تعلق شعراء قصيدة النثر العربية بهذه النعمة من الكتابة وجعلوا من قصيدة النثر شرفة يطلون منها على كونهم المجهول. ولا غرابة أن يتبنى أني الحاج أفق سوزان برنار حيث نقرأ له هذه التطلعات:

«يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المتبعث من وحدة عضوية راسخة. وهذه الوحدة العضورية تفقد من لازمتها إن هي زحفت إلى نقطة معينة تتبعها...إن قصيدة النثر عالم [بلا مقابل]»⁽¹⁾.

«إن قصيدة النثر قد تلجم إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف، لكن كما تقول سوزان برنار شرط أن تعمل لغایات شعرية»⁽²⁾.

هذه هي بجمل الخصائص لفن أدبي أراد أن يكون خالصاً ومستقلأً، تطلع إلى أن يصبح حراً في ابتكار شكله

(1) أني الحاج، لن، ص 18.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

الفصل الأول: المخاض التاريخي التجربى

الخاص حتى وهو يستمد عناصر تكوينية مما ليس من الشعر في شيء».

فكيف استقبلت قصيدة النثر في الوعي العربي؟ وما مصدر الخصومات والهجومات؟ وما أسباب تراجعيها؟... هذا ما سيتضح تباعاً.

المبحث الثاني

المخاض التجربى/الرفض وخيبة التأييد

- صراع الرفض والتأييد
- اوهام قصيدة النثر

صراع الرفض والتأييد

لاقت قصيدة النثر، كونها ذلك النوع الأدبي الدخيل، معارضات عدة ولم تسلم من المهجوم، واعتبرت غطأً غريباً وليس من نتاج حضارتنا، بل هو من إفرازات الحضارة الغربية، ولم تلق من معارضيها سوى الرفض الحاد. وتنكر أغلب الأدباء والشعراء والنقاد العرب لهذا الشكل الأدبي، غير أنها بالمقابل وجدت من يحترضها ويدافع عنها، بل ويتناها نوعاً فنياً خالصاً.

وكما زرنا سابقاً، فإن قصيدة النثر مفهوم غربي زحف مع التغيرات الكونية إلى ثقافتنا العربية مع بداية التغيرات التي أعقبت الحربين العالميتين، بدءاً مع مجلة شعر، ثم ما لبثت تجد لها جمهوراً في مختلف أنحاء الوطن العربي.

والغريب في الأمر أن بعض مؤيدي قصيدة النثر لم يتزموا تماماً بهذا الشكل، فمزجوا في أشعارهم بين التفعيلة والنظم. كذلك لم يسلم أولئك الشعراء من الخيبة لما تعرضت إليه قصيدة النثر من اهتزاز، وما أخبر عنها من أوهام، وانتهت إليه من سخرية وادعاء. وتكمّن أهم الصدامات التي واجهتها في الخلاف الذي نشب بين رواد قصيدة التفعيلة وأنصار قصيدة النثر، فقد اعتمد شعراء قصيدة النثر، في التجربة اللبنانية، مبدأ تخطي الأشكال القديمة، بما فيها

شكل قصيدة التفعيلة، في حين اعتبر رواد قصيدة التفعيلة أن القصيدة النثرية الجديدة لا تعدو كونها نثراً عادياً⁽¹⁾. وبينما اعتبرت قصيدة النثر في متصور أصحابها ابناً جديراً لـت له مرجعية خارج ذاته، بمعنى أنها ليست تدرجاً ولا استكمالاً لما قبلها، استنكر رواد قصيدة التفعيلة ذلك واعتبروها «بدعة» أو «تقليد» أو «شكل طارئ وهجين».

ويبدو أن الصراع الذي نشب بين أولئك وهمؤلاء يتعدى صراع التسمية إلى ما يمكن تسميته «صراع التجاوز» من حيث كون قصيدة النثر جاءت متتجاوزة لكل الأعماط التقليدية. بما في ذلك قصيدة التفعيلة. في حين رفض رواد قصيدة التفعيلة هذه الريادة على اعتبار أن قصيدة النثر أبعد ما تكون عن الشعر العربي وعن سياقه المجتمعي والحضاري.

وقد هاجم أمل دنقل هذه القصيدة، ورفع الصراع من كونه صراعاً نظرياً إلى كونه صراعاً «رجحياً / تقدمية» زاعماً أن هذه الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متذرعة بعبأة الخداثة⁽²⁾، أما محمود درويش فقد كشف بشكل صريح عن تذمره ومفته للشعر التجريبي مؤكداً أن «ما نقرره منذ سنين بتتدفقه الكمي المتهور ليس شعراً. ليس شعراً إلى حد يجعل واحداً مثلـي متورطاً في الشعر منذ ربع قرن،

(1) أحمد بزون: *قصيدة النثر العربية*، دار الفكر الجديد، ط١، 1996، ص 107.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 109.

مضطراً إلى إعلان خيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يعتقد، يزدرى به، ولا يفهمه، إذ كيف تنسى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك في كامل حركة الشعر العربي الحديث، ويفربها عن وجдан الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية»^(١).

بينما تحدث نازك الملائكة، بوصفها رائدة الشعر الحر، جهوداً مضاعفة للرد على هذا الشكل المستحدث، مدافعة بقوة عن دور الوزن الذي تقف وراءه - كما تزعم - أجل الإيقاعات وأروع الصور؛ لتجعل من كلام ما شرعاً. لذلك نجدها تقول «والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها أن الناثر، مهما جهد في خلق نثر تحدث في الصور والمعاني، يبقى قاصراً عن اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون»^(٢) وبالإضافة إلى كونها تقرن الشعر بالوزن، فهي تنفي عن النثر أي قيمة شعرية، وتضيف في قوله إن: «للنثر قيمته الذاتية التي تميز عن قيمة الشعر، ولا يعني نثر عن شعر، ولا شعر عن نثر، لكل حقيقته ومعناه ومكانه، فلماذا جاء الناثر المعاصر ليزدرى النثر ويحاول رفعه بتسميته شرعاً»^(٣).

وربما وقع في حبّان نازك الملائكة أن تسمى قصيدة

(١) المرجع السابق، ص 109

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملائكة، بيروت، ط، ٦، ١٩٨١، ص 226.

(٣) المرجع نفسه، ص 118.

النثر هي انفصال من قيمة النثر، بل العكس هو الأصح، إن قصيدة النثر هي سمو بالنثر.

ومهما بدا دفاعها عن الوزن وعن النثر فلا مبرر لادعائها وقوع قصيدة النثر في خطأ لاعتقادها أنها دعوى «تطلق كلمة» شعر «على الشعر والنثر معاً»⁽¹⁾. وربما «كان رفض نازك لقصيدة النثر وهجومها عليها محاولة منها لإثبات أنها - ومشروعها الشعري بالتألي - متمسكة بالوزن الذي اهتمت بالخروج عليه، وعدم أهميته عندها. فحاولت بهذا الموقف من قصيدة النثر أن تقدم لنفهمها دليلاً عملياً على صحة قوله: «إن الشعر الحر ليس خروجاً على الوزن، بل هو مجرد تطوير وتعديل لأوزان الخليل»، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحاول أن تثبت قدم مشروعها الشعري «الشعر الحر» في دنيا الأدب العربي، ولا توجد وسيلة خير من أن تدافع عن دولة الشعر مع حلفائها ضد خصومها. فإن هذا سيلقي في أذهان معارضي الشعر الحر أنه شعر، وبيكفون عن معارضته، ليس هذا فحسب، بل سيعدونه سندًا يدافعون به عن دولة الشعر ضد أصحاب قصيدة النثر الذين يحاولون هدم النظرية التراتبية للشعر»⁽²⁾.

أما أدونيس فقد اجتهد في تأكيد روح الشعر من خلال نقده لشعراء قصيدة النثر، مشيراً إلى أن «هؤلاء لا يؤكدون

(1) المرجع السابق، ص 219.

(2) ولد سعيد الشيمي: نازك الملائكة وقصيدة النثر، ص 203.

على الشعر يقدر ما يزكدون على الأداة. النثر، كالوزن، أداة، ولا يتحقق استخدامه، بذاته، *الشعر*⁽¹⁾، ولتن كان أدونيس حذراً من خوض تجربة جديدة، فإنه لم يكف عن الاكتشاف، ولم يبطل فعل التجربة، غير أنه ظل مع ذلك يدعو إلى التأصيل ودحض التقليد، بشتى أنواعه، حيث نجد يقول: «ولعلنا نعرف جيداً أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة «شعر»، إنما هي كنوع أدب شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوروبية. ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصلية يفترض، بل يحتم، الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق شامل، وبحتم من ثمة تجديد النظرية إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة. وهذا ما لم يفعله إلا قلة. حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجربياً. فكيف يكون الأمر، والحالة هذه، مع الذين يقتصرون هذا التجربة، ويعرضون عليه، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية، في عبريتها الخاصة، وفي نشأتها ونموها وتطورها»⁽²⁾.

(1) أدونيس: *فاتحة لنهایات القرن*، دار المرودة، بيروت، ط 1، 1980، ص 316.

(2) المرجع السابق، ص 316.

أوهام قصيدة النثر

على الرغم من استخدام شكل ما فتن يتلور في سياقه الذي ظهر فيه، فإنه من الواضح أن قصيدة النثر لم تنهض على أسس متبعة. ولعل استقبالها بشكل جاهز بقوانينه، أو خصائصه وشروطه التي تزعّمتها سوزان برنار، أوقعها في مفارقات، وانتهى بها إلى مغالطات.

وفي غمرة الانبهار بهذا الشكل الجديد، لم يفكّر شعراء قصيدة النثر في إيجاد قوانين تتلاءم مع رؤيتهم ولم يعوا قوانين التي تمردوا عليها بأخرى، وإنما نقلوا قوانين وجدوها «جاهزة» في كتاب سوزان برنار، قوانين خاصة بشكل شعري وجدوه «جاهزاً» هو الآخر في الأدب الفرنسي. وهكذا استبدلوا «بالقوانين الجاهزة» التي تكونت تاريخياً في شعر اللغة التي يكتبون بها «قوانين جاهزة» خاصة بشكل شعري مكتوب بلغة أخرى، لغة أجنبية^(١).

وهكذا، فإنه بمقدار ما ضمّ هذا النوع الأدبي من خصائص جالية، وما جاء به من تغيير اتجه بالشعر العربي إلى تحولات جمة، وجمع حوله جهوراً لا يستهان به، بمقدار ما حقّ به من أوهام مختصرها في وهم الشكل الأسمى، ووهم الإيقاع الداخلي.

(١) سامي مهدي: *فن الخطابة وحداثة النمط*، ص 100.

١ - وفم الشكل الأسمى:

أراد أصحاب قصيدة النثر بلوغ أقصى مشارف التجريب، فخرجوا عن كل القواعد، وتمردوا على كل القوانين، ولم يراعوا طبيعة الانتقال من حالة الشعر المكتوب بالوزن إلى حالة الشعر «نثراً» مما جعلهم يقعون في المغالاة، وانتهى بهم الأمر إلى ما يعرف بوفم الشكل الأسمى حيث «اقام كل من أدونيس وأنسى الحاج أنكارها على أفكار سوزان برنار في كتابها الق testim (قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا هذه)» (باريس 1959)، لكنهما يتحدثان بثقة وحماس إلى أن يصل بهما ذلك الحماس إلى أن يجعلها من قصيدة النثر أعظم شكل أمكن بلوغه. يقول الحاج: «وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموحه. لكنها ليست بآلة. سوف يظل يخترعها». ويرفع أدونيس شاعر النثر فوق منزلة شاعر النظم بكثير: «فشاشر الرزن... منسجم يقبل بقواعد السلف ويتناها، بينما شاعر النثر متفرد ورافض. فهو ليس تلميذاً، بل خالق وسبد. ويبدو هذا على شيء من الادعاء، إذ يصدر عن كاتب هو نفسه يصر على كتابة الكثير من شعره موزوناً»^(١).

ومن المؤكد أن أزمة الشكل الأسمى كانت نابعة من محاولة إخضاعه لقوانين، حيث ظهرت قصيدة النثر منذ

(١) سلمي الجبوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 693.

البداية ضد كل تقني، بل إن طبيعتها الجوهرية هي في حرية تدفقها اللانهائي، وهي الأزمة التي جرت أصحاب هذا النوع الأدبي المستحدث إلى ما أطلق عليه «مناهضة اللاشكل»⁽¹⁾، وحيث لا يمكن وصف المآل الذي آلت إليه قصيدة النثر بأنه نقيبة، فإننا نرى أن المسألة ليست متعلقة بالشكل ولكن بأفق احتضانه، إذ إننا لا نعثر فقط على تصور خاطئ لمفهوم الشكل، ولكن أيضاً على مفهوم التجريب، وفي هذا الشأن تقول سلمى الجيوسي: إن «ال فكرة التي يصرح بها الحاج، ويوحي بها أدونيس، ومفادها أن قصيدة النثر في العربية جاءت نتيجة تجريب طويل في الشكل الشعري، لا تقوم على أساس متبين هي الأخرى. إن جميع الأشكال التي تستخدم النثر وسيلة للتعبير الشعري في العربية تبدو أنها جاءت نتيجة تأثيرات غربية مباشرة، لا نتيجة تطور تدربيجي محظوظ، وليس إلا الشعر الحر وحده في العربية، الذي يقوم على الوزن هو ما نستطيع القول عنه بشيء من الدقة إنه جاء نتيجة تجريب متعر في الشكل الشعري»⁽²⁾.

2 - وفم الإيقاع الداخلي:

بلغات قصيدة النثر إلى أدوات النثر «وبخاصة البنيات السردية» لتعريف خارة الوزن، وادعت أن التحرر من قيد

(1) سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النسط، ص 114.

(2) سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 693.

الأوزان سوف يجنب الشاعر الوقوع في الرتابة والنكرار، فضلاً عن أنه يسمو بالإيقاعات الداخلية، ويسمح باكتشاف تجليات إيقاعية غير تلك التي يوفرها الوزن «ويرى الداعون إلى استعمال النثر في الشعر أن لدى الشاعر حرية أكبر في مرواحة الإيقاع في الشعر المنشور. يصف جبرا هذه الإيقاعات بأنها أوركاستالية، سمفونية، أو موسيقية وأن الشاعر باعتماده على إيقاع الفكرة والصورة يتتجنب تماماً رتابة أوزان التفعيلات. هذه النظرة تبدو غير سليمة، لأن القالب النثري لا يقوى دأباً على تجنب الرتابة، ثمة الكثير من رتابة الإيقاع. فالنثر لكونه لا يعتمد على حدود وقوانين مفروضة سلفاً سوف يكتب مع كل كاتب عاجلاً أو آجلاً، إيقاعاً شخصياً متكرراً، أكثر مما يوجد في النظم الجيد، وذلك مما قد يؤدي في الكتابة الإبداعية إلى الرتابة»^(١).

وقد جاوز وهم الإيقاع حداً لا يمكن تصوره، حيث وقع كثير من الشعراء في الفوضى، وتمادوا فيها، ولم يتحققوا بتمردهم أية غاية فنية أو جمالية، كما لم يخلقا الحالة الشعرية التي دعوا إليها وادعواها، مما استبعد التبرير لمقوله رتابة الإيقاع الذي «كثر الخروج على النظام الخليلي هذه الرتابة. وأصبح الوزن بهذا الكرس حراً، وانفتح مجال أوسع لظهور إيقاعات متعددة، إضافة إلى تنوع إيقاعات الكلمات

(1) المرجع السابق، ص 700.

والجمل، ولا سيما بعد أن حُطمت وحدة البيت، وألغي مبدأ القافية الموحدة^(١).

ثمة شرخ - ما - في قصيدة النثر يكمن وراءه بيان:

* الأول - انتسابها إلى النثر.

* الثاني - تمردتها على الوزن.

في بينما حرمتها الأول صورة مثل للتشكل، فيما هي تحاول السمو به، لم توفق لا في ابتكار شكلها الخاص، ولا في خلق إيقاعها المزعوم.

غير أن ذلك لم يمنع من بروز كتابات رائدة، برهنت على إبداعية خارقة، هي مزيج من الرؤيا والتشظي، وحلت أفق الذين تنتهي إليهم، وظهرت مشحونة بلغة جديدة، مستمرة في عطائها ضمن إطار ما يعرف بقصيدة النثر التي ما انفك تخترق أفق متلقبيها، وتزخر بهم إلى حالاتها الأكثر جنوناً ولامألوفية.

(1) سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النمط، ص 106.

الفصل الثاني

تحوّلات الشكل

- ❖ المبحث الأول - أسلوبية السرد والمجاز البئائي
- ❖ المبحث الثاني - حرکية الصورة وأسلوبية التخيل
- ❖ المبحث الثالث - البنية التناسية

المبحث الأول

أسلوبية السترد والمجاز البنائي

تكشف التجارب الشعرية لشعراء قصيدة النثر عن تحول في الأشكال التعبيرية، لم يتمثل في الخروج عن نظام العروض وحسب، وإنما استطاع فريق كبير منهم، إنتاج دلالية جديدة، وتوليد بنيات مغايرة، ولذلك فقد اعتمدوا على البناء اللغوي، منتقلين من «المجاز البلاغي» إلى أنق «المجاز البنائي».

وإذا كانت المناهج النقدية الجديدة «كالبنيوية» و«الشكلانية» قد أثرت سلباً، فيما نزعم، في المجالين الإبداعي والتنظيري، فقد أحدثت، من جهة أخرى نتائج إيجابية في حركة الشعر العربي برمتها.

ولعل أكثر إيجابيات التأثيرات الأجنبية - سواء ما تعلق منها بالتنظيم أو الإبداع - هي تلك الخاصة بقصيدة النثر التي احتوت ثنائية الشعر ونقده، أو بمعنى آخر استطاعت أن تكون الشكل الذي تضمن ماهيته، واشتراطاته في آن واحد.

لقد تأثر الشعراء العرب بهذا النوع الأدبي؛ إذ وجدوا فيه خلاصاً من قيد الأوزان، ومت�性اً شعرياً خالصاً ومستقلاً، يواكب التحولات الحضارية الحاصلة. وسواء أفلحوا في هذا التأثير أم لم يفلحوا فإن الحكم النقدي الجاد لا يقاد بالنجاح في ذلك أو عدمه، وإنما بالتركيز في مدى

يمان المبدع بهذا الفن من جهة، وفي مقدار استجابة المتلقى له. فهذا نوري الجراح يواجهنا «بمحاولة البحث في «النثر» عن لغة شعرية ممكنة، تبدأ أليفة وغير متوقعة، قربة ومفاجئة، اعتيادية وغريبة في آن واحد. فكل شيء قابل للشعر، اللحظات والتفاصيل والجزئيات المهملة والمهمشة»^(١) وقد كان «البيوت» أول من أطلق صرخة العادي / اليومي، وطاف بالشعر في أجوانه، محاولاً استخلاص مجال الإنسان الأعمق والأبسط في عراشه مع نثر الحياة. ويرى جمال باروت أن أسلوبية السرد في قصيدة النثر تنفجر بملامسة العمق الحياتي للناس، مستدلاً في ذلك بشعر نوري الجراح الذي يبدو كما يقول «وكانه يقترب من حالات نثر الحياة أسلوبياً بوساطة أسلوبية «السرد» بدرجة أساسية. وهي أسلوبية تبدو فيها وقائعية الحياة اليومية وكأنها تتتابع وتتجري في نقطة الصفر من دون «ذات» مباشرة أو حاضرة توجهها. فالذات هنا إله خفي غبوء، تحضر على نحو غير مباشر وبعيد في كائنات مستقلة وذات كيتونة خاصة.. ففي أسلوبية «السرد» بمعناه التقى الحالص تبرز الوظيفة المرجعية الإحالية للغة، وتهيمن على العالم الشعري بشكل استراتيجي:

نزل الجموع وظل الباص

يجرف الهواء

ويلطم بجنばته الأغصان

(١) محمد جمال باروت: **الألف الفامض**، ص 66.

ويمر بالمحطات
 ولا يتوقف
 والراكب نائم
 انكشفت لجيئه الرحابة
 ورأى القرص الأحمر يذوب في الكاس
 أغمض ونام
 نزل الجميع، مرة أخرى
 وظللت سكين السائق مكسورة في رقبته

تواجهنا هنا أسلوبية «السرد» بمعنى النفي حيث تحيل
 الوظيفة المرجعية للغة إلى حدث «وقاعي يومي»: [باصل] ينزل
 الجميع منه، ويعفي مسرعاً براكب نائم وحيد... إنها تفاصيل
 سردية/ نثرية/ لا تخضر فيها الذات إلا كما يحضر الإله الخفي
 في مخلوقاته. أما النتيجة الشعرية فهي... «وظللت سكين السائق
 مكسورة في رقبته». ليت هذه النتيجة، الدلالة المفتوحة
 والغامضة في آن واحد، سوى محصلة لبناء القصيدة^(١).

ربما بدت القراءة أضخم مما بعد به النص. فالأسطر
 الشعرية التي أوردها الناقد لنوري الجراح تكاد تخلو من كل
 شاعرية. ولا نبض فيها عدا كونها أحد اشتراطات سوزان
 برනار «اللازمنية أو المجانية». أما ما يعتبره جمال باروت من
 صميم نثر الحياة فلا ينبغي للواقعي - في تصورنا - أن يطفى
 على الشعري، وإنما كان مآل الشعر الابذال واللاجدوى.

(1) المرجع السابق، ص 67.

غير أن الإيجابي في قراءة جمال باروت هو إثارة مسألة التلقى وعلاقتها «بإنتاجية النص» والتي يصفها بالـ«العلاقة بين عناصر المحضور وعناصر الغياب». وهي إشكالية لا تنهض إلا في العلاقة ما بين «النص» / «علاقات المحضور» و«المتلقى» / «علاقات الغياب»⁽¹⁾.

أما عند محمد الماغوط فإن أسلوبية الرد تتکن على مستويات أعلى للغة، تتقاطع فيها شاعرية التوازي مع سيماء اللون في جماليات نثرية طاغية، وأكثر ما يتجلی ذلك في قصيدة «حزن في ضوء القمر» حيث يتعین «النعت» أو «الصفة» لتلك التوازيات طابع التلازم الإبداعي والإيقاعي في آن واحد، بالإضافة إلى المعطوفات التكرارية في ثنايات متسللة تخترق من حين إلى آخر بمعطوف «فردي» عدّلها نوعاً من التتاغم والحسن الشعري:

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها

قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فانا متشرد وجريح

أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة
من أعماق الذوم استيقظ

لأفكار بريبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم

(1) المرجع السابق، ص 67.

لأعاقر الخمرة وأقرض الشعر

قل لحبيبي ليلي

ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين

أنتي مريض ومشتاق اليها⁽¹⁾

تبعد هذه التداعيات الوجданية وكأنها لوحة يصفها حزن الأعماق، فـ«الماغوط حزين في مفردات اللغة، وفي الصور، وفي تركيب القصيدة، حزين في زرقة مدى الشعر، الماغوط حزين فكراً، وسلوكاً، وأعصاباً»⁽²⁾ وإذا كان الحزن ظاهرة فلسفية وجالية، فإننا لا نريد وصف هذه الحالة أو حتى استجلاءها وإنما الذي يهمنا هو: كيف تدفقت وتداعست؟ وبأي المفردات والتراكيب؟ أهي مستمدّة من صياغة فرد أم من نظام شامل؟

يرى وفيق خنثة أن «الماغوط يتمتع بمحاسنة شعرية نادرة، وطاقة من الانفعالات الحادة باستمرار، وبخيال طليق وجامح، وهو يمارس حساسته وانفعالاته إلى أقصى حد، في شعره عامّة، وفي اللغة والصورة والتراكيب»⁽³⁾. ومن الطبيعي أن تنشأ هذه التراكيب والصور ممزوجة بانفعالات الشاعر، ومن وحي تأملاته. غير أنها تعد بالإضافة إلى ذلك امتداداً

(1) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، دار العروبة، بيروت، ط 2، 1981، ص 15.

(2) وفيق خنثة: دراسات في الشعر العربي السوري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 1982 ص 65.

(3) المرجع السابق، ص 66.

للسکل الذي انبثقت منه قصيدة التر، فاعطى لها هذا التميز وهذه المخصوصية. أي أن إيداعية الماغوط هي مزيج من التأمل الذاتي والتأثير الخارجي «فالشاعر هو تكامل اللغة، وبه تتجدد، وليس التركيب هو المعلول عليه في هذه القضية، وإنما الصياغة. لأن التركيب أقرب ما يكون إلى العلاقات النحوية، إذن هو أقرب إلى اللغة النظام، الثبات، أو السكون. بينما تشير الصياغة إلى تفجير هذا النظام وخلخلة التركيب اللغوي المألوف لإيجاد بني تعبيرية جديدة، وخلق حالة من الحركة داخل السكون». وهنا تكمّن قدرة «القصيدة الترية» على خلق لغتها الخاصة، المعبرة ليس عن تجربة الشاعر وحسب، وإنما عن تجربة من ينتهي إليهم تاريخياً واجتماعياً^(١) أيضاً. ونعتقد أن تجربة الماغوط هي أبعد من مجرد تجربة ذاتية. فهو يعزز الهم الذاتي بالهم الكوني مستعيناً في ذلك بمقداره هائلة على صياغة الفكرة «شعرياً» في قالب ما هو «نثري» ليبدع «القصيدة»:

دمشق يا عربة السبايا الوردية
وأنا راقد في غرفتي
أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة
من قلب السماء العالية
اسمع وجب لحمك العاري
عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك المصلدة

(١) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة التر، ص 77.

والمطر يتتساقط على ثيابنا واطفالنا
ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح
تبعد حزينة كالوداع صفراء كالسل
ورياح البراري الموحشة
تنقل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز والجواصيس
ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي ونرتجف
وخلف أقدامنا المعقوفة
تمضي الرياح والسنابل البرتقالية
وافتقرنا
وفي عينيك الباردتين
تنوح عاصفة من النجوم المهرولة
إيتها العشيقية المتفضضة
ذات الجسد المغطى بالجواهر
أنت لي
هذا الحنين لك يا حقودة^(١)

تنامي أسلوبية الرد بتضاد عن انصار لغوية مناصرة
بكثافة دلالاتها من دون أن تفصح عن غاية معنوية محددة.
فكما كانت تصيدة النثر ابتدأاً أصيلاً، برزت تعبيرية الماغرط
- وبخاصة في «حزن في ضوء القمر» - جائعة لا ترغب إلا في

(1) الماغرط: حزن في ضوء القمر، الآثار الكاملة. ص 16 - 17.

أن تظل في أقصى حالاتها إشراقاً، وتفجراً، وإيجاء؛ لأن لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح⁽¹⁾ والشعرية في هذه الحالة ليست غاية المعنى، بل هي تتضمن جوهر البناء الذي يتخذ من العناصر التثوية سلماً للارتفاع، ويعث نفس جديد في حرمة الشعر، بما تروحي به اللغة من إمكانيات لا نهاية، بحيث يكون الشاعر حرّاً في اختيار مفرداته وصوغ عباراته، فلا يكون الموضوع أو المضمون هو الهدف من الشعر بل التعبير. فما «من كلمة هي شعرية بذاتها أكثر من غيرها. هناك كلمات تتضمن في استخدامها طاقة شعرية، أو لا تتضمن. إن الكلمة - عادة - معنٍ مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق. لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعدد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول»⁽²⁾، وبذلك يكون الشعر نوعاً من الحدس الذي يعيد تنظيم علاقات الأشياء من حيث كونه الخاص، ومع كل إنشاء تخلق لغة جديدة متسنة بالغموض والطاقة الإيحائية:

قبل الرحيل بلحظات

...كتبت قصيدة

عن الليل والخريف والألم المقهورة⁽³⁾

(1) أدوبس: مقدمة للشعر العربي، ص 125.

(2) أدوبس: المرجع السابق، ص 127.

(3) الماغوط: الآثار الكاملة، ص 17.

إن الألوان المأرجحة بين المشرق، والمضي، والظلم،
والباht هي ما يصنع بحق دلالة الحزن، لأنها تضم حالة
من التوق إلى الفرح، تكتتها كتل الظلام الخيف، والوحدة،
والفراغ، واليتم:

يا نظرات الحزن الطويلة

يا بقع الدم أفيقي

إنني أراك هنا

على البيارق المنكسة^(١)

وكذلك تظهر هذه المرارات والأسام بلغة هادئة وبكثير
من الاعتباطية:

أمضي باكيأ يا وطني

عبارة تخزل الحديث برمهه، وتكشف أبعاده وتفرد
الشاعر إلى أبعد من لحظات اغتراب عابرة:

لقد انشدتك ما فيه الكفاية

ساطل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة

كالسحابة التي لا وطن لها^(٢).

لكن القرار لا يتوقف عند هذا الحد؛ لأن آلية السرد
تتقدم باتجاه أعمق اللحظات توّرًا وشفافية:

وداعاً أيتها الصفحات أيها الليل

إيتها الشبابيك الارجوانية

(1) المصدر نفسه، ص 18.

(2) الماغرط: الآثار الكاملة، ص 19.

انصبوا مشنقتي عالية عند الغروب
عندما يكون قلبي هادئا كالحمامه...
جميلاً كوردة زرقاء على رابية،
او اود ان اموت ملطخاً

وعيناي مليئتان بالدموع
لتترتفع إلى الأعناق ولو مرة في العمر
فإنني مليء بالحرروف، والعناوين الدامية^(١)

من الواضح أن قيمة الحزن هي الخلبة الرحيبة التي تولد عنها بقية الأنجلة النصية، وأن قصيدة النثر لا تخضع للخطيـر الرديـر المـتـادـ، فإن أسلوبية السرد في «حزن في ضوء القمر» تستعين بالتواريـيـ الذي تغذـيهـ قـوةـ «الـنـعـتـ» وـيـتصـاعـدـ بـسـيمـاءـ اللـونـ. وهـنـاـ يـتـرـاجـعـ التـواـريـيـ الأـحادـيـ لـصالـحـ التـواـريـيـ المـزـدـوجـ، وـربـماـ يـكـونـ ذـلـكـ انـعـكـاسـاـ لـسـطـوىـ الـاـنـشـطـارـ والـتـوتـرـ، وـمـنـ الـأـمـثلـةـ عـلـىـ ذـلـكـ:

قصيدة غرام = طعنة خنجر
أعاقر الخمرة = أقرض الشعر
حرزينة كالوداع = صفراء كالسل
ضاجعت امرأة = كتبت قصيدة

في مشهدية التوازي تنصهر الوحدات البلاغية والحروية
خلقـ مـسـافـةـ شـعـرـيـةـ، وـالـمـلـاحـظـ أـنـ هـنـهـ مـسـافـةـ تـسـعـ بـالـفـاعـلـيـةـ

(١) المصدر السابق، ص 20.

النحوية كلما نقدم السرد، وربما تكمن وظيفتها في اختزال الوصف واختزال الفعل معاً.

أما حرکة هذا الترازي، فهي كما ذكرنا، تتسع بقوة النعت، وتتصاعد بسميماء اللون، حيث تتوحد العناصر اللغوية الدالة على جماليّة النعت: [الفم السكران، القدمين الحريريتين، البراري المرحشة، لحمك العاري، أبوابك الصلدة،] مع العناصر اللغوية الدالة على حيوية اللون: [التابل البرتقالية، القرنفلة الحمراء، الشابيك الأرجوانية].

هذه هي تبدلات اللغة وتغايراتها، فمنذ أن كفت عن أن تكون أداة للتوصيل، صار بوسعها أن تتشّعّ وتهدم، وتتحمل الشعراء أكثر هذه التبدلات عنفاً وتصدعاً؛ لأن الخروج عن الأنماط التقليدية يقتضي الدخول في نظام بديل، ولما كانت قصيدة التتر ضد التقنين والانتظام في شكل محدد، فقد ظلت مجرد إمكان حل أصحابها رأية التجريب، وادعوا ضرورة ما يسمونه التشكّل الدائم أو الانفاق المتمر.

في قصيدة «الثأر» لأنسي الحاج نقع على اكتئاه توي وحاد وغير مباشر، للحظة تذكر تسطع في الماطر وتستقر في المخيلة:

مررت بالأرض التي سكنتها منذ هجرتها فسقطت في
شعرك. تسقطت شجرة، نظرت إلى القرية التي رأتنا أنت
تهزّين رأسك (أواه. أضننيتك!) وأنا أقنعني ان العودة
شاسعة لا تسع الحق، قرية حملتي الأزلية نظرت إليها

فرأیت الأهالی شعداء.

نزلت وانحنیت على الارض

قررت عقرها بمخيلتي^(۱).

فالفعل «مررت» الذي يوحى بوظيفة سردية غير مطروقة هو الفعل ذاته الذي يقود إليها، ولكن بكثير من التكثيف يننزل به الشاعر حكاية عشق مضنية، إلا أن السرد لا يتقدم بالحكاية؛ لأن مهمته في قصيدة النثر هي تفجيرها وحسب.

ولا يبدو النص مقطعاً منسلحاً أو حتى مطابقاً لمحاكاة واقعية، بل إننا نجد فيه صدى اشتقاقياً لشهدية طلبة تستحضر عبق المكان، وشاعرية اللحظة.

تقوم الوحدات السردية في قصيدة النثر على أساس التكثيف، ويكون للتوييعات اللغوية من «توازن، وتقابل، وتشاكل...» دور في ابتكار الحالة الشعرية المنجذبة من طرائق البناء المجازي. وهنا، يمكن، التخلص من «المجاز البلاغي»، مما يلفت انتباه المتلقى إلى وجود نقلة نوعية من «اقتصاد المجاز» إلى «اقتصاد الصياغة». كذلك يتم تحطيم الإيقاع الخارجي لفصح المجال «لاستضافة السريدي في الشعري انطلاقاً من جوهره الدلالي ذاته. فإهمال قصيدة النثر للجانب الصوتي يجعل اعتمادها الأول في بنائها على الدلالة، ويتغير علينا هنا ألا نفهم الدلالة بوصفها نتيجة حتمية لوجود الدال

(۱) أني الحاج: لن، دار الجديد، ط 3، 1994، ص 42.

والدلول. ففي الشعر تخزن القصيدة دلالتها في منطقها الخاص، وبنائها، ووحدتها، وفي بلاغة الصياغات، وما في لغة القصيدة من توترات صورية، وتوازيات إيقاعية، ومطابقات، وتكرار، وتعيينات سردية تعكّسها ضمائر التلفظ، أو المخاويرات، والوصف، وسوى ذلك مما يقوم باكتشافه القارئ الذي يتولى تنظيم المقرر، وبناء الدلالة^(١).

ولكن، لنقف على بعض التنازلات التي ليس من شأنها تعين منطق الجواب، بقدر ما هي تعميق وإثراء وتطلع: هل استطاعت أسلوبية الرد أن تصعد بالقصيدة إلى ذروة «الشعري»؟ وهل كان للوزن وحده أن يفعل ذلك أيجيب أن نؤمن بانفصال الشعر عن النظم، واقترانه بالثر أم أن المسالة يجب أن ينظر إليها بمنظور آخر؟ لا يخسر الشعر الكثير من جاليته وهو يتخلى عن الوزن؟ وفوق كل ذلك، لا يفقد الكثير من خصوصياته حين يتعد عن الثر؟

للتحفيض من حدة هذه التنازلات، تقترح الأسلوبية الاعتماد على بناء الجملة الشعرية، فإذا كانت الملامع الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي وتبثق منه، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها... ويتعمّن للانتقال إلى المجال الأسلوبي أن نركّز في كيفية تراكب هذه

(١) حاتم الصقر: قصيدة الثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة نصوص، مجلد 15، ع 3، 1996، ص 78.

الخواص والمستويات في قطاعات عرضية، وتنقظن نقطة محددة تتعلق فيها، مما يبرز الظاهرة وهي تقوم بدورها في خلق الدلالة الشعرية^(١)، غير أن الخصائص الأسلوبية للنص الشعري يمكنها أن تأخذ مظاهر شتى. ولعلنا نعتقد أن أكثرها حضوراً في «قصيدة النثر» هي أسلوبية السرد، على اعتبار أن قصيدة النثر هي جوهرياً، التحول عن الغنائية واستشراف البعد التجريدي.

ومهما حاولت قصيدة النثر التخلص من النسق، فإنها لن تفلت - على الأقل - من حالة التعامل في أي شكل، وفي أي صورة، وهو ما حاول جبرا إبراهيم جبرا أن يتمثله في قصيدة «بيت من حجر» حيث يفسح التذكر - توام المكان - جمالاً لامتدادات سردية غير قارة ولا محددة، لأنها تندفع بجاذبية التكيف، فلا يدو المحيي سوى ما تلفظه اللغة:

يوم جاءنا الموت يزورنا،
كنا ثلاثة، في ليلة أطل من قمتها.
قر كبير أبيض كقطعة من الجليد،
مرتعين على بطوننا وراء صخرة
تنفحن من بين التراب الأفق اللدود،
وبين أيدينا البنادق.
أطلق العدو رصاصه، ثم أخرى، ثم أخرى،

(١) ينظر: صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر، ط ١، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٩٣.

لؤن، فيرجع الوادي صداتها.

وقال واحد منا:

«لم تبق في الدنيا حقيقة سوى
هذا الجسد، وللذئاب ان تنوهشه،
وذلك البيت الذي رغم الجبال التي يبتنا
اراه مشرقاً بين الشجر، حيث العدو
يقطف رماننا وتينا»⁽¹⁾

إن البيت لا يشكل في ظاهره سوى المأوى الشخصي
للفرد، أما الدلالات التي تتلمس بها البنية النصية فهو المأوى
الجماعي. بمعنى «الوطن». وأكثر من ذلك، فإن هذا البيت
يعد أكثر من مطلب شرعي يستوجب استرجاعه. بل هو
الذاكرة المقصبة «حيث العدو يقطف رماننا وتينا».

إن هذه الصياغة المكثفة للغة الشعرية لا تقاوم فقط
الأساليب الفضفاضة للتّثـر العادي، ولكنها تبشر بغزارـة
بعدها الإيجـاني، حيث يـكبرـ البيت ويـتسعـ ليـصـيرـ «وطـناـ»
وتـسعـ معـهـ أسلوبـيـةـ السـرـدـ لـتـخـزلـ زـمـنـ التـذـكـرـ فيـ ذـلـكـ
الـيـتـ الـذـيـ يـشـرـبـ بـيـنـ الشـجـرـ».

بينما يستعيد أدونيس وجهاً آخر من أسلوبية السرد،
 تظهر في ما يتبـهـ البنـيةـ المـغلـقةـ، حيثـ اللـغـةـ اـنـصـهـارـ فيـ المـبـهمـ،
 وتدقـقـ فيـ الأـعـماـقـ:

(1) جبرا إبراهيم جبرا: بيت من حجر، مجلة شعر، ع 2، 1957.

كنت الصحراء حيث أسرت الثلوج فيك انشطرت مثلث رمل
وضباباً صرختُ أنت إله لاري وجهه لامحو ما يجمع بيتي
وبينه قلت جاسديك أنت الشق المليء بامواجي أنا الليل
حافياً حين أدخلتكِ في شرقي تناستِ في خطوي طريقاً
دخلت في مائي الطقل استضيء تاصلني في متاهي
خدر مثير يعراض حول الراس حلم تحت الوسادة أيامِي

...

أمشي على جليدي

ملذاتي أمشي بين المحيّر والمعجز أمشي في وردة
زهرات الياس تذوي والحزن يصدأ جيش من وجوه
مسحوقه يعبر التاريخ جيش كالخيط اسلم واستسلم، جيش
كالفؤل أركض في صوت الضحايا وحدى على شفة
الموت كنهر يسير في كرة الضوء - ^(١)

يفتح أدواتي فوهة اللغة على كل منحدراتها، ويفتك
منها دلالة الانشطار، فتخرج الألفاظ عن معانيها، والأساء
عن وظيفتها، وتتحرف الأشياء عن مأموليتها. ولتحقيق وحدة
«الصحراء / الثلوج»، «الضباب / الرمل» إلخ «أنت»،
«الطريق / الماء» يعتمد أدواتيis على بنية التقابل، حيث يؤدي
الانبعاث من التقى إلى الانزجاد فيه، والانبعاث منه،
والعودة إليه، وبالتالي فإن «المقابلة» بين الأفكار والصور

(١) أدواتي: هذا هو اسمي، وقصائد أخرى، دار المدى، 1996،
ص 230.

وسيلة، أو بالأحرى صورة فنية، وبين فكرية بجا، ويلجا، لاستخدامها الفنان، والشاعر، والمفكّر، وكل من له بوسائل التعبير الفني صلة. فعندما تعمق التجربة الفنية أو الفكرية، وتتسع أبعادها، وتصل إلى حد الاستيعاب الشمولي يغدو بالإمكان معالجة المتبادر من الأفكار والصور على صعيد واحد. وربما يمكن القول أيضاً إنه يمكن احتواء المتضادات دفعة واحدة وتسييرها في إطار عمل في، وذلك ليان موقف، أو جلاء فكرة، أو إحداث احتمالات جديدة وخلفها⁽¹⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام المقابلة في «هذا هو اسمي» يبتعد عن الحدة التضادية، ويشعر في حوار مع الأشياء، فلا يجعلها تتصادم، بل يتركها تنصهر، كما أن تصاعدتها ليس باتجاه التقييد، بل هو تصاعد نحو ما يصنع هذا التقييد وبshireه. وقد تبدو بسبب ذلك أسلوبية الرد عند أدونيس أكثر غموضاً:

انصهروا نَمُ الاحباء كالاهداب يحمي سمعت نبضك في
جلدي، هل أنت غابة؟ سقط الحاجز، هل كنت حاجزاً؟
سال النورس خيطاً في البحر يغزله الربان غنى ثلج
المسافر شمساً لا يراها، هل أنت شمسي؟ «شمسي
ريشة تشرب المدى سمع الضائع صوتاً، هل أنت
صوتي؟ صوتي زمني

(1) ينظر، علي الشرع: بنية القصيدة: التفصير في شعر أدونيس، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1987، ص. 8.

نبضك الشهي ونهاك سوادي وكل ليل بياضي
زحفت غيمة فاسلمت للطوفان وجهي وتهت في انقاضي..^(١)

فالشمس هنا شمان، والتقابل يقع بين شمس تغيب في
لانهائية الزمن، وشمس ترى في مدى الرأي، وبينهما سواد
وبياض يتحدا في نبض زمن شهي، وهو ما يتحك الشعور
بأنك تعبر إلى عالم غير مألوف، وتلك المهمة التي يتكلف بها
الشاعر حينما يحاول شرح ما لا يمكن شرحه، وتسمية
الأشياء التي لا يمكن تسميتها، بمعنى أن يكون رأيناً أولاً،
ليدرك المجهول، وأن يجد لغة ليترجم رزاه بعد ذلك^(٢).

إن اللازمية أو «المجانية» التي تشرط في قصيدة التر لا
يمكن أن ينظر إليها نظرة سطحية؛ لأنها أولاً ليست ضد
«المقصدية»، وثانياً لأنها تضمربنية غير منجزة، تضطر
القارئ إلى أن يستكملاها في أفق تلقيه المتظر. ولذلك فإن ما
يصدر عن هذا المقطع من «هذا هو اسمي» هو في الواقع
حوار داخلي بين ذات «محتوية» وأخرى «محتواة» غير أن اللغة
لا تبرز طبيعة هذا الحوار ولا تسميه. إنها فقط تخلق لنا
الأجواء، وتهيء لنا مسافة للتأويل. فاللوحة التي ترسمها هذه
الأسلوبية غير واضحة الملامح، إنها نقط تشير إلى عالم من
الضباب المرعب، أما مهمة القراءة فليس أبعد من اكتشاف
هذا العالم.

(١) أدرينس، هذا هو اسمي، ص 230.

(٢) ينظر، سوزان برنار: قصيدة التر من بودلير إلى آيمانا، ص 96.

لقد ألمت قصيدة النثر أصحابها بالتخلي الكلي عن بناء الجملة الشعرية التقليدية التي أهلكت - في تصوّرهم - روح الإبداع، وضيّقت الخناق عليه، فأطلق العنان في أحضان الجملة التثريّة لفاعلية التجربة. وقد كان ذلك من إفراز حركة الحداثة، كما كان نشاط هذه الحركة «في ميدان اللغة على قدر من التوع والسعّة، بحيث إنه بدا أحياناً على شيءٍ من التناقض، وإن في ظاهره على الأقل، فالشعراء الذين كانوا يسعون إلى «إبهاك» العبارة الشعرية، بتفكيكها إلى مقاطع انفجارية، عصية على القبض، أو «باغراقها» في النص، ساهموا هم أنفسهم في هذا الجهد الشامل الساعي إلى تنشيط بناء الجملة التقليدية و«تنقيتها» من الروابط السطحية أو «الزخارف» المفروضة. وإذا كانت هذه الظاهرة تشكّل مفارقة، فلأنّ عدداً من الشعراء المحدثين قد اقتاد الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة التثريّة، بل من نثر الجملة الصحفية، ليس فقط من حيث المفردات، وإنما أيضاً من حيث البنية المنطقية أو الأسلوبية⁽¹⁾.

وهكذا أبدى شعراء قصيدة النثر تجاوياً مع مختلف الاستخدامات اللغوية، مستغلين أقصى طاقاتها. هدفهم في ذلك إحداث تحول في الشكل يختلف عن الأنماط السابقة، بل ويزاح عنها كلياً. ففكروا على التجريب، وكرسوا طرائق

(1) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1982، ص 160.

تعبيرية شئ، كان أبرزها استلهام النساء النثري صياغة ورؤيا، كما التفوا إلى توظيف روح البساطة «النثرية» بجناً عن تعميق النبض الإيقاعي، ولكن بتهياً للقارئ انجاس شعري من وحي «النثر».

لقد بحث هؤلاء الشعراء عن تلاقي الشكل مع طبيعة التكراة أو الصورة، فكسرها بذلك تلازم الوزن مع الشعر، وركزوا اهتمامهم في أسلوبية السرد والبناء المجازي لاعطاء شكل موحد ومتنظم، في آن واحد، لأنه نتاج تقسيمه.

وعلى الرغم من اخدار بعض التجارب إلى فوضى التراكيب، والركاكة، وأضلال الرؤى، فإن بعضها الآخر حقق جالية في غموض الدلالة، واتساع الرؤيا، ورقى الحس الشاعري، وتندق الإيقاعات الداخلية... ما يمنح الشعر صفة المو والتلة والحضارية.

ويكفي أن قصائد أدونيس، والماغوط، وأنسي الحاج، وقاسم حداد، وغيرهم، ما تزال تثير أستلة في صمم الكربني والرجودي

المبحث الثاني

حركية الصورة وأسلوبية التخييل

- مستويات البناء الرمزي
- تفعيل البنى الأسطورية

مستويات البناء الرمزي

كيف تقع في ذهن القارئ أو السامع الصورة المتخيلة لراقص مألوف، يتم تحويله في مخيلة الشعر عبر التدليل البياني واللغوي والمرجعي إلى واقع غير مألوف؟

إن الصورة وحدها هي الكفيلة بهذا التحويل، وبخاصة عندما تمتزج بقوى التخييل، معيبة بذلك إنتاج الواقع غير وارد. وأغلب الظن أن القارئ يفهم بشكل ثري وغير مباشر في تفعيل هذه الإنتاجية.

ومن طبيعة الشاعر الانصياع اللاواعي للتداعيات المهمة في تشكيل الصورة، وهي المقدرة التي لا تقصر على مجرد الرغبة في المتغير والمستطرف من أشكال التجربة الشعرية، بل تتجاوزها إلى حد الموامة بين تجدد الكيان الخالق والكيان الفني المخلوق^(١)، كما أن هذه المواجهة لا تنجل في الانتقال من المحسوس إلى المجرد وحسب، وإنما تكمن بالأساس في كيافيات الترابط الجمالي بين المحسوسات وال مجردات. وهي تجربة سحرية، فجرت اللغة الشعرية أول شرارتها، لتنضفي بذلك على الصور نوعاً من الإشراق والتجلب، وتكتسب الإيقاع ضرباً من التدفق والفيض، «إذا

(١) محمد فتحي أحمد: *واقع القصيدة العربية*، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص ١١٢.

كانت اللغة الشعرية قد تطورت وقطعت مسافة من التحول الداخلي في بنيتها الداخلية من التقليدية إلى شعرنا الحديث، فإن هذه المسافة هي نفسها المسافة التي تحولت خلالها الصورة الشعرية التي تشكل عور اللغة والنص في القصيدة. فالصورة الشعرية نظرت بين مرحلة وأخرى، وبرزت مفاصل هذا التطور أو التحول بالترافق والتوازي مع المفاصل الحادة والانعطافات الفاسية للشعر في العالم وفي الوطن العربي. فالقصيدة التقليدية، وإن كانت تحمل في داخلها وفي بنيتها اللغوية صوراً، فإن تلك الصور كانت ذات منطق يقترب من العقل من جهة، وكانت تستخدم تشبيهاً واستعارة قريبين، ولما كانت في الأساس تعتمد على الشكل الخارجي والإيقاعات الوزنية، فقد كانت تغلب هذا العنصر على سواه «الدلالي»، فلا تحدث في الدلالات أي أثر مهم، وتبقى المعاني مكررة، ولا تحدث انتقالات مهمة في آليتها وتقنياتها ومدلولاتها ورؤاها، وتذهب كثيراً إلى التسطيح والثرثرة المعنية، من دون الاهتمام بالتكثيف والانزياحات البعيدة أو أي لعب من لعب الغموض الدلالي^(١)، بينما راحت التجارب الحديثة في قصيدة النثر تزخر بعنصر التوتر القائم على الهدم وعدم التقيد بسياق مرجعي محدد. فتحررت بذلك الصورة الشعرية من كل إطار مسبق، أو شكل جاهز، وخضعت لتداعياتها وحسب:

(١) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص 144.

أنا طائر من الريف
الكلمة عندي أوزة بيضاء
والاغنية بستان من الفتق الأخضر⁽¹⁾

وتتخذ الصورة عند «نذير العظمة» بعد التقابل القائم على وحدة التدمير أو النفي. تدمير التقى بالتقى وقيامه به. وهي الفكرة التي انبثت منها فصيدة النثر. كذلك يجتهد الشاعر في ابتكار شكل تصويري مفارق في بعديه الدلالي والمرجعي:

الوحدة الفراغ،
والدم الصقع،
والركود السام الجامد،
يجري في عروقي
والبناس⁽²⁾

المقطع يوحى بلعنة الوحدة القاسية الجائمة بسكنون مطبق، ويضم رغبة في التدفق «ميري»، وليس من صورة محددة في هذا المقطع، وإنما أشلاء صورة أعدت لكي لا تتضح.

لكن هذه الصور تتسع في المقطع الذي يليه على حدة في التشظي، يدور معها التقابل ظاهرياً، غير أنه يخفي تضاداً عميقاً بين الحركة والسكن. حيث يستبد السكون بالذات

(1) الماغرط: الليل والأزهار، الآثار الكاملة، ص 68.

(2) نذير العظمة: اللحم والسبيل، مجلة شعر، ع 3، 1957.

حتى في غمرة الرقص، وبنال منها ثقل «النحاس» وحدة
«البلور»:

وعلى عيني أظلل
تراقصني بلا معنى
بلا جدوى، كان
عيني بلور، كان
يقطة اعصابي رقود
كان آنية الوعي نحاس

إن السكون البليد يمتد في هذا المقطع ليسيطر، دلاليًا،
على حضور الذات وكبت رغبتها في التحرر من اللاجدوى.
أما ما يفجر هذا السكون على مستوى البنية فهو تقابل
التفاد «اليقطة/ رقود» الذي يصعد من حرکة الصورة ليصل
هذا التقابل إلى أقصاه في المقطع التالي:

من ترى فرغ هذا العالم
المنسجم الفتان تمثلا
من الشمع، ترى من جسد
النامة واللهفة فيه، من ترى
فرغه من نسخ اللحن، فلا
جودة حلم، ترقص الحب عليها
من، غلالات الصبا وهج
ووهم ونحاس

فالتقابل المفترض هو بين «العالم/ تمثال» وبين «الرقص/
النحاس» أما كيف ينسى هذا التقابل حرکة الصورة فهو

التساؤل حول ما جدوى هذا العالم إذا كان مجرد ظلال
تحبس نبض اللهمقة، ويغمد اللحن، ويتلاشى الحلم. والأجدر
بهذا العالم أن يقذف إلى ساحة الرقص حيث التوهج
والتجدد. «إذا كان التداعي في مثل هذه الصورة محكماً
بمنطق الوجدان، الشاعر، حين ينفك من قيود الواقع
المحدود ليتاحة من فيض الرؤى البصرية المخزنة في القرار
النفي السحيق، فإن بعض التشكيلات الشعرية لا تكون
بمنجاة مما يعرف «بالورم الصوري» الذي يجتمع فيه البعيد
مع البعيد دون رابطة حقيقة، أو مع الاقتصار على الرابطة
الحسية المغض». ^(١).

إن أحد تمجيليات الصورة هي ما يقع خارج التصور
المألف. وهي الفكرة التي قادت إلى القول: إنه «على
سبيل التخييل يجب أن يهدم الواقع ويعمل، لكي يتمكن
الأدب من امتلاك القدرة الغربية على تصويره كتجربة صافية.
المهم أن تكون للأدب هذه القدرة. تهدم الواقع هو وسيلة
مؤقتة. تهدم العالم يسعى لولادة عالم آخر هو عالم الخلق
الأدي». ^(٢) ولكن بأية أدبية تحدد هذا العالم إذا كان يفلت من
كل تحديد، ويتصدى لكل تقنين؟.

إنها الأدبية التي قادت «عبدة وزن» إلى حكاية الوردة

(١) محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص 121.

(٢) ينظر، أحمد بزون: قصيدة النثر العربية - الإطار النظري - ،
ص 143.

الأسيرة، وقد وضع فيها أسراره وأحزانه بشاعرية الصمت،
والتجسس، والدفء:

الذين أسرعوا الوردة
أسرعوا حقلًا بروائحه وأضوائه
الوردة تبوح بالسر
ولكن قليلاً ما يابه لها الضوء
حين يسقط على مقربة من كأبتها
الوردة سرعان ما تشيع في الهواء
حمرتها تسيل كشعاع الشمس
رائحتها تنسل إلى أسرة النائمين.
الذين أسرعوا الوردة
أسرعوا سماء بصمتها وبروقها⁽¹⁾.

تحال «الوردة» في غليلة «عبدة وازن» إلى أكثر مما تشير
إليه، وتحمل الصورة هذه «الإحالات» مثيرة حالة من التشوف
والاستشراف.

«فالوردة» في المقطع الأول حقل من الروائح
والأضواء. وفي المقطع الأخير سماء من الصمت والبروق.
والنص بكامله عبارة عن لحظة انتباه غضي بالتصور إلى
اللامألوفية التي تقود حركة الصورة إلى نوع من الإيماء الذي
يتطلب مشاركة القارئ باستبطان العلاقات المشودة، بين ما

(1) عبدة وازن: الوردة، ديوان أبواب النوم، دار الجديد، ط 1، 1996، ص 118.

هو سيمي، وما هو مرجعي، فـ«من البديهي أن الصورة في الشعر هي الصياغة اللسانية التي يجري بوساطتها تثلي المعنى تماماً جديداً، بمعنى أنها تصبح عدولاً عن صيغ «إحالية» من القول، باتجاه صيغ أخرى «إيحائية». ومن هنا، فإن ما تثيره الصورة في المتلقي يتصل أساساً بكيفيات التعبير لا بـ«ماهياته»⁽¹⁾.

وهكذا، فإن أسلوبية التخييل تنقل «الوردة» من حقلها المرجعي، وتضعها في حقل «سيمي» بما تضيف إليها من علاقات تكشف عن طبيعة ذلك العالم الذي أطلق عليه إليوت «عالم الخلق الأدب».

وعلى الرغم من المحتوى النثري الذي ظهر فيه هذان المقطاعان السابقان، فإن إيحائية التصور وشفافيته قد حررتا الصورة من تقليدية التناول؛ ذلك أن «الوردة» ظلت تحفظ بمرجعيتها «الروائح واللحمة». غير أنها تحولت إلى نوع من الرمز بانتقالها من الوحدة إلى الكثرة، أو من المفرد إلى صيغة الجمع «حقلأً بروائحه وأضوائه». وربما تعمق ذلك الرمز أكثر بانتقاله من التحتية إلى الفرقية [سماء بصمتها وبروقيها]، «إن كلاً من الصورة والرمز يعتمد على التشابه بين: الصورة وما تثله، والرمز وما يوحى به. وبينما تظل الصورة على قدر

(1) عبد العزيز موافي: تحولات النظرة وبلاعنة الانفصال (دراسة وقضايا في قصيدة الشعر العربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص 69.

من الكثافة الحية فإن الرمز يبلغ درجة عالية من الذاتية والتجريد، يصبح معها مستقلًا، حيث لا يربط بينه وبين الشيء المادي سوى التماوج. ومن الطبيعي أن يتراوح النص الشعري بين الصورة والرمز، أي بين التجسيد والتجريد⁽¹⁾. وتصل رمزية التعبير أو التشكيل البنائي إلى درجة من التشبع غير العادي، فنهم من خلاله أن «الوردة» ما هي إلا حرثتنا التي ينبغي أن تظل طليقة بما تحملنا من لذة العبور إلى اكتشاف وجودنا الذي لا يقبل الأسر. وتلك خاصية الشعرية الحديثة التي حللت الشاعر العربي على «خلق رموزه الخاصة به، رموزه الشخصية التي تلتصق بعالمه الشعري»، وتصبح جزءاً داخلياً صحيحاً من بنائه ولغته وانشعاراته الفكرية والوجدانية والجمالية⁽²⁾.

ظل الشعرا التمزيون مسكونين بروح أساطير الموت والانبعاث التي شكلت بعدها دراماً في البنية والتخيل والدلالة. غير أنه من الواجب القول بأن الأشكال التعبيرية - وإن انطلقت من دعوى التجدد والخطب - فهي تختلف من حيث البنى الإيقاعية. فأغلب أولئك الشعراء اتجهوا إلى قصيدة التفعيلة «السياب، نازك، البياتي، حاوي، عبد الصبور، وغيرهم. بينما جمع بعضهم في تجاربه الشعرية بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر» أدونيس، الحال، نذير

(1) المرجع السابق، ص 72.

(2) علي جعفر العلاق: في حداة النص الشعري، ص 57.

العظمة، وغيرهم. أما «أني الحاج، وعبده وازن» مثلاً فلم يخرجها عن نظام قصيدة النثر البة.

وفي ظل هذا التداخل بين نمطين من الكتابة الشعرية تُرْسَح كل منهما بجماليتها الخاصة، فبان من شأن دراستنا هذه تحديد خصائص النوع الثاني «قصيدة النثر» التي تبعد عن الغائية بما تتمتع به من ثرية غير مبطة، ولا سطحية، ولا مباشرة، تسهم في تعميق الحس الدرامي.

ونعتقد أن شعراء قصيدة النثر استندوا في إغناء أسلوبية التخييل إلى العناصر التالية:

أولاً - ابتكار بنيات رمزية نصية:

توجه شعراء قصيدة النثر انطلاقاً من مبادئ الحرية والتمرد التي ينشدونها إلى تجاوز دلالات الرموز المستخدمة، رغبة في إيجائها وإشاعها برؤى جديدة، متسللين في ذلك بعنة التخييل، ولاحدودية التصوير. فمنذ البداية راهنوا على اللغة، ذلك الحقل الملغوم الذي يهيك أكثر الدلالات تأثيراً وجودانية وعنفاً، يهز توقعات القارئ، ويبلبل مرجعياته.

وبذلك يفسح - هذا الحقل اللغوي - للقراءة مجالاً أوسع لإعادة البناء، كما يضمن للشعر حركة تصاعدية تتدفع من داخله، ولا تأتي من الخارج، فتزداد رحابة الإبداع معطية لوناً تعبيرياً مغايراً أساساً الابتكار الفردي. ذلك أن «الرمز الشخصي هو ذلك الرمز الذي يتكره الشاعر ابتكاراً عضاً أو يقتلعه من حائطه الأول، أو منتهي الأساس»،

ليرغه، جزئياً أو كلياً، من شحنته الأولى أو سيرانه الأصلي من الدلاله، ثم يشحّن بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة. وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذات نكهة شخصية حبيبة، ويندو مفتاحاً مهماً يساعد على فهم تجربة الشاعر، وملامسة همه الكبير، وفضّل مغالق هواجه⁽¹⁾.

وقد لا يكون هذا الابتكار موفقاً، ولكنه حاول إلا يكون نسخة مطابقة، بل تبتعد بعمران سعة التخييل أو «الجهاز الصوري» بحيث لم تعد الصورة مجرد باعده بين المشاهدات أو مفارقة المعمول/ اللامعمول، بل صارت انجذاباً كلياً يصدر عن طاقة إيمائية لا متاهية أساسها الخيال. «وقد أخذ الشعراء العرب إلى الخيال سلباً مختلفة متطرفة، وتجاوزوا مع الزمن شعر الصورة الجزئية الحبّة، شعر التصور Imagination المنفرد إلى شعر الخيال Fancy شرعاً لصورة المركبة التكاملة»⁽²⁾.

كما أن الصورة لدى هؤلاء ليست مجرد زخرف، كما أنها ليست غاية جمالية، إنها أعمق من الفكرة، إنها الطاقة التي يتجلّ فيها الوعي:

ليتنى وردة جورية في حديقة ما

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 57.

(2) أحمد بسام الساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث، دمشق، ط 1، 1978، ص 304.

يقطفني شاعر كثيب في آخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكى الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسولة
إلى زقاقنا الذي ينتاج الكآبة والعيون الخضر»^(١)

إن الذي يشير حركية هذه الصور ليست الرغبة في الانتقال من الأنانية إلى الشيئية، بل الرغبة في الانعتاق من الكآبة ووحدتها. «فالوردة الجورية» «وحانة الخشب» لستاً سوى أشياء مألوفة. غير أن الشاعر يحوطها إلى رموز بما يضفي عليهما من دلالية، أي بما يقع عليهما من فعل.

* فالوردة الجورية لن تكون ذات معنى إلا إذا قطفها شاعر كثيب.

* وحانة الخشب لن تكون كذلك إلا إذا ارتادها المطر والغرباء.

هذا التحول من الأنانية إلى الشيئية هو نتاج «الوعم الصوري» الذي يطلق العنوان للمخيلة في قلب الواقع وتبادل التسمية، حيث يصبح مجال التسمية عامل إثارة مهم لا يتحقق جدياً إلا بلعنة المكان «الزقاق الذي ينتاج الكآبة والعيون الخضر».

(١) محمد الماغوط: أغنية لباب توما، الآثار الكاملة، ص 25.

إذن، الوردة الجورية تصبح رمزاً لحركية الإبداع،
وحانة الخشب تصير رمزاً للانعكاس.

إن الماغوط في هذه الصور مثلاً لا يعبر عن مجانية نصية وحسب، وإنما يوحى أيضاً بمجانية العالم. وهو إذ يختار الوردة والحانة إنما ليبرز بعض مظاهر هذه المجانية التي لا يعود أن يكون خلاصها في تأمل الأشياء العاديّة، وبخاصة إذا كانت الصورة «في شعر محمد الماغوط هي قرام التعبير الشعري، وتکاد تكون الوسيلة الوحيدة. وصوره بوجه عام حية تلتقط مادتها من أشياء العالم، فحتى المعانى المجردة تلبس مظاهر حية، وتحول إلى خور، وناء، وتراب»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من الصور الحية والجزئية التي وسّت كثيراً من تجارب شعراء قصيدة النثر، فإن أغلب الظن أن الصور المركبة ذات البعد الجليل والمستوحاة من المخيال الدرامي قد انتقلت بقصيدة النثر من السذاجة إلى العمق، ومن التركيب إلى الصياغة، أي إلى بناء تصويري أساسه التشكيل الرمزي وقوامه اللغة الطافحة بالإيماء والرمزيّة النصية. وقد تنجل بعض مظاهر هذه الرمزية في تشظيات قاسم حداد، وفي شذرات أدوبنيس التي لا تمنحنا من معانيها إلا مبهمات لا تُفصح، وتعقيبات لا تُنحل؛ ففي قصيدة «من كل ذلك» لقاسم حداد نقرأ المقطع التالي:

من كل ما ليس في الظن والمحتمل ولا يصدق

(1) أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص 146.

أ تكون كتاباً يتحول إلى صفة السنابل
ورقة ورقة
وعلى أن اتشبّث بما ليس يأساً^(١)

فليس في هذا المقطع أكثر من حالة نفي تقدّم اللغة إلى تفرد في الكثافة، إنه الحلول في ما ليس مطابقاً، أو مشابهاً ولا حتى يقينياً. أما الصورة فلا تنجلِّ إلا بوصفها حواراً داخلياً يحول الذات التكلمة - عبر الالتفات - إلى تراث عتيق «كتاباً يتحول إلى صفة السنابل ورقة ورقة».

وفي قصيدة «الكواسر» نقرأ له:

أشع المدى
وتضيق بي طرقات أرضي^(٢)

فبين السعة والضيق صورة تقابلية تشهد على مفارقة الاحتواء، وانعكاس هذه المفارقة على وجдан الشاعر، وفي ذلك تعبير عن شرخ وحدة:

الكون/ الإنسان. حيث تتضاءل قوى استيعاب هذا الكون له. فيما تتضاعف عننة الإنسان وخوفه من المصيره المتقوص، وهو ما يدفع الشاعر إلى القلق والازدرا، والاغتراب.

وفي هذا محاولة لتفكيك الواقع المتردي الذي يجاهه

(1) فاهم حداد: يمشي مخفوراً بالوعول، ط 1، البحرين، 1986، ص 95.

(2) فاهم حداد: المرجع السابق، ص 78.

الشاعر، في التحالف مع ما يفكرون فيه من صور تبدو متداخلة، تداخل العلاقات الاجتماعية، في مكونات وجдан الشاعر، حيث تقوم هذه الصور «أولاً» على ظاهرة التشبيه، وثاني غرابتها من كون الصلة القائمة بين طرفي التشبيه هي صلة تضاد ومخالفة، ويشير انتلافها تساؤلات شقى تستهدف الوصول إلى حقيقة الدافع الذي جمع بين عنصري الصورة اللذين يبدوان متعارضين، فالتشبيه يعني في الموروث البلاغي «الحاقد شيء، بأخر بينهما صفة مشتركة»، وهذه الصفة قد تكون حية قريبة، وجه الشبه فيها واضح ومدرك. وقد تكون تخيلية بعيدة، تلجمأ معها إلى إعمال الذهن لاستجماع وجه الشبه والإشارة إليه. وفي كل الحالين يتواتر للمتلقي خيوط تُمكِّن بين طرفي التشبيه، وتعمل على مقاربتهما^(١). الواقع أن المتلقي الحالي قد تجاوز - شأنه في ذلك شأن النص المعاصر - حدود الطرح التقليدي الذي يحصر الصورة في طرفيها «المشبه والمشبه به»؛ ذلك أن فكرة الصورة قائمة على المفارقة، وقلب الواقع، وتبادل التسمية، كما هو شأن لدى الماغوط وقاسم حداد.

وإذا كنا نعترف للصورة بتميزاتها في إغناء التخييل الرمزي، فإن بنية الصورة في الرمزية النصية تقوم على تكتيف عناصر اللغة. وهي تنشد بالأساس تشكيلاً لغويًا مغايراً للمعهود، لا ينشأ بالضرورة على التشبيهات والاستعارات،

(١) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة الشر، ص 141.

وإنما يتشكل جوهرياً على محوري التوزيع والاختيار^(*) وعلى مهارة الشاعر في امتلاك ناصية الخيال.

إذا كان شعراً قصيدة النثر مولعين بالصيغ الغريبة فذلك من نتاج التجريب اللغوي حيث تتحذ الدلالات بعدها الإيمانى لا من الدلالة المعجمية المباشرة وإنما من الجمع غير المنطقي بين عنصري الدال والمدلول. ومن الأمثلة على هذا الجمع قول الشاعرة عائشة أرناؤوط:

الدمعة كائن...الابتسامة حركة

في الكائن لا يوجد كائن

في الكائن توجد حركة^(١)

«وريما ارتبط التعبير المختزل بطبيعة الفكرة الذهنية المجردة حيث تتوال الجمل محدودة الحجم معتدة الابتعاد فهي - بهذه الجمل المختزلة - تصوغ مسلمات شعرية بلغة «المسلمات الافتراضية» التي تقود إلى «نتيجة منطقية» من خلال قياس «المحمول» على «الموضوع» وتحمل هذه المسلمات

(*) توفر اللغة طرقاً مختلفة للتعبير عن شيء واحد، فيتولى المزلف اختيار ما يشاء من اللغة، وفي ذلك يمكن أسلوبه، ويترى الأسلوب النظر في طبيعة ذلك الاختيار ومنظمه ووظيفته، وذلك الاختيار هو الذي يسميه جاكبسون: بـ «التحول» من محور الاختيار إلى محور التأليف. ينظر، الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية، المغرب، 1992، ص 30.

(١) الوطن المحرم، الديوان الأول، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط ١ القاهرة ١٩٨٧، ص ١٦٥.

الشعرية الطريفة قيمتها من «أسلبة» الخطاب الشعري أي وسمه بسمة أسلوبية خاصة، كما تحمل قيمتها من تعبيرها المميز عن رؤيا الكاتبة وفلسفتها ونظرتها البكر للأثىاء^(١).

ثانياً - الاعتماد على التشكيل بالมوروث:

كيف يستبعد شعراء قصيدة النثر التخييل الرمزي باعتماد التشكيل بالموروث؟ أعمقت - هذه القصيدة - حتى الرموز التراثية أم أن كثرة توظيف هذه الرموز خلع عنها مكمن السحر؟

يستند الشعر العربي المعاصر في بعديه الرؤيوبي والتشكيلي إلى تراث عربي متعدد بين الخرافي والفلكلوري والقومي والأسطوري. وهو المخزون الشفائي للأنماط الجمسي الذي تسرى فيه روح الأسلام. وتتجلى روح هذا التراث بخاصة في توظيف الملامح الشخصية والبطولية والتجلبات العشقية، واستدعاء جالية (الخارق).

وقد أولى شعراء قصيدة التفعيلة للشخصيات التاريخية والخرافية اهتماماً بالغًا قادرهم إلى مخاض شعري متميز. ففي «البكاء بين يدي زرقان الإمامة» «الأمل دنقل»، لا نجد تراكمًا أو إسقاطاً للشخصية وإنما نستشف رؤيا تأريخية تستعيد - من خلال الحالة الشعرية - فاعلية الحدث التاريخي مستفولة الرؤيا التنبية التي أرخت للحدث وأضفت عليه

(١) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص 192.

طابعاً شبه أسطوري «والدلالة الأساسية التي حلّتها زرقاء البمامنة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التبؤ، واكتشاف الخطير قبل وقوعه والتبيّه إليه، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير»^(١).

وقد تراوح استخدام الشخصيات وتوظيفها رمزاً في الكتابات الشعرية، بين التوظيف الكلوي والجزئي، وبين استدعائهما أو محاورتها. وقد أدى الاستخدام غير الوعي أو المترنف إلى هتك كثير من الشخصيات التاريخية أو مسخها.

وإذا كانت حرية الإبداع تبيح للشاعر أكثر الطرائف التعبيرية إنارة وتأثيراً فليس معنى ذلك أن يعيث فساداً بدعوى التجديد، فلا يميز بين جالية الخلق الأدبي وفرضي الادعاء التي تقود إلى التعدي على الموروثات المصنونة والمقدسة في الوعي الجماعي.

بينما أدى التوظيف الإيجابي لشخصيات خارقة إلى إثراء المدونة الشعرية، وإثباعها بمحوية الرمز شكلاً ومضموناً «فالستدياد مثلاً، وعلاء الدين، وسيف بن ذي يزن، وإن لم يكونوا أبطالاً أسطوريين فإنهم يحملون بعض الملامح الأسطورية المتمثلة في تلك المغامرات الخارقة التي كانوا

(١) علي عشري زايد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر» الشركة العامة للتوزيع، طرابلس،ليبّيا، ١٩٧٨، ص 226.

يقومون بها والتي لا يمكن أن توجد في الواقع. كاتصالهم بالكائنات فوق الطبيعية ومحاوراً لهم معها... وعلى الرغم من أن معظم الذين استخدموها شخصية السندياد لم يستغلوا ملامحها الأسطورية، فإننا لا نعدم أن نجد بعض القصائد التي استخدمت بعض ملامحه الأسطورية، كمحاورته مع طائر الرخ مثلاً⁽¹⁾.

أما شعراً قصيدة النثر فإن توجههم إلى ابتكار لغة خاصة بهم يستحوذها من المعجم اليومي، ربما كان سبباً في صرفهم عن استدعاء الموروث - عدا التراث الصوفي الذي سوف نرى كيف شكل مرجعية جالية ودلالية، انبثقت عنها أولى الرؤى الكشفية لأغلب شعراً قصيدة النثر - ومع ذلك فإن الموروث ما فتن يعد «ضررًا من الرفيا الفنية، يقوم فيه الحس التراثي مقام الرصد التاريخي»، ويتجلى فيه «ما كان» بمثابة نبوءة أو حدس بما يكون، كما يتجلّ في «ما يكون» بمثابة «تأويل» إيداعي لما كان⁽²⁾.

وربما قدمت لنا تجارب أدونيس صورة للتعامل مع التراث، تخفي كثيراً من أسباب التذمر، والمفت لواقع عربي لا يتزحزح، ولا يهتم، كأنه جبل على الثبات والتكرار والابتدا. ولعله يربو - من خلال توظيف شخصية «زرياب» إلى القسوة على هذا الواقع اللامتغير، الساكن أبداً:

(1) المرجع السابق، ص 232.

(2) محمد فرج أحمد: واقع القصيدة العربية، ص 146.

كل شيء يغنى كزرياب
سيف الإمارة
وحذاء الأميرة، والنفط - (عصر الأغاني
عربي)،
وتعويذة الجحيم
والصلة،
ومقصورة الحريم
ودم يسدل الستارة^(١)

شخصية «زرياب» كما هو معلوم هي الشخصية الموسيقية العربية الأولى التي جددت، وأضافت، وابتكرت في حقل الموسيقى العربية. ومع ذلك فهي المرأة التي تعكس تدهور الواقع العربي الذي لا يتعدى «حذاء الأميرة أو «مقصورة الحريم» وهي عبارة عن أفتونة تحفي وراءها حجم الاغدار وقوته «ويبدو أن لصياغة التراث على أساس المقارنة صلة بظاهره أخرى كثيرة الدوران في أسلوب القصيدة الحديثة، وهي ميل الشاعر المعاصر، على وجه العموم، إلى هز نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع، وإذا كانت المقارنة لا تتحقق غايتها إلا من حيث هي مبالغة ناجحة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المبالغة بدورها تعتبر محوراً هاماً من محاور الظاهرة الأسلوبية لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتاسب مع حدة المفاجأة التي

(١) أدوبس: مرآة لزرياب، الآثار الكاملة، ج ٢، ص ٧٨.

تمدّنها تناصباً طردياً، فكلما كانت غير متوقعة كان وقوعها
على نفس الثلقي أعمق⁽¹⁾.

ويظهر «الحجاج» في شعر أدونيس رمزاً سادياً،
و DEMOCRATICALLY ، ولعل القصد من ورائه هو تثوير الواقع العربي الذي
رضي واستكان:

ليس له وراء
يرفضن ثدي امه
كان اسمه الحجاج
وثقبوا وراءه
وذبحوا فاراً
ودهنو بدمه الحجاج
وذبحوا تيساً ودهنو بدمه الحجاج
قالتذ بالدماء
صارت له رضاعة وأقا⁽²⁾

فما عرف عن الحجاج أنه شخصية «قصاصية» احتلت
مكانة تاريخية بفضل هيئتها وسلطانها الحكم، غير أن عنصر
«الdemocracy» الذي لحق بها وعرفت به يقع بين الحقيقة التاريخية
والزيف. ولذلك فإن غرض أدونيس من توظيف هذه
الشخصية هو عودة «الحجاج» الأسطورية لإعادة انتظام
الواقع العربي؛ لأنه واقع لا يطالب إلا بدمك مسفوكاً

(1) محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص 156.

(2) أدونيس: مرأة الحجاج، الآثار الكاملة، ج 2، ص 82.

مهداً. ولعلها الميزة الدرامية لثانية الرواية الأدبية، استدعاء التقى بالتقى «إذ يحدث كثيراً أن يفضي توظيف الإشارة بطريقة عصرية إلى تعديل بنيتها التراثية، حتى تبدو في صورة معرفة أو معكوسه، فتكون ظاهرتا التحرير والعكس برهاناً على خصوصية التأويل الذي يقدمه الشاعر للموروث، وإيماء إلى أن المدلول الرمزي للإشارة يتجاوز بالضرورة مدلولها التراثي»^(١).

وبالنظر إلى إغناء الشعر العربي المعاصر بأنماط التشكيل بالموروث فإننا لم نعن - كما ذكرنا - بروايات قصيدة التفعيلة الذين استغلوا هذا الموروث - بمختلف نداعياته - استغلاً جمالياً ورؤياوياً وتشكيلياً، غير أن ما يهمنا هو كيف تم استعادة هذه الجماليات في بنية القصيدة التراثية.

وقد لا يختلف تفعيل البنى الأسطورية عن اعتماد التشكيل بالموروث، غير أن الفرق يمكن في الصياغة البنوية التي قد تجاوز المضمون الحكاني للأسطورة إلى كيفية الابناء. فهل يمكن القول بأن شعراء قصيدة النثر قد انتجوا أساطيرهم الخاصة؟ قد يبدو في هذا التساؤل بعض المغالاة، ولكنه لا يمنع من مواصلة البحث في أفق قصيدة النثر من منظور تفعيل البنى الأسطورية.

(١) محمد فتحي أحمد: واقع القصيدة العربية، ص 152.

تفعيل البنى الأسطورية

تفترض الأسطورة مفهوماً طقباً لا يقوم على التلاقي الحي، وإنما يتأسس في قلب المفارق الحدسي. ومعنى هذا أن تعريف الأسطورة يتتجاوز معناها إلى بنيتها، لأنها نتاج تشكيل بدائي قدّفت به الخليفة البدنية للإنسان، وهو ما يزال يعتقد في تأوياته؛ ولذلك عُدّت الأسطورة ذلك «الشكل من الفن الكلامي الذي يتداول العالم الذي يخلقه الإنسان وليس العالم الذي يتأمله»⁽¹⁾.

وقد حاول الإنسان باستمرار أن يعتق الكون، فلجا إلى قوة السحر، مستخدماً تفوق قوى الشعور على قدرة الطبيعة، ومن خلال ذلك «استطاع أن يسمى الأشياء بعد أن أدرك قواها الخفية، وليس بعد أن رآها. إن وحدة الإنسان مع الكون هي وحدة أزلية: وحدة بده، ورحلة تكوير»⁽²⁾.

وعلى الرغم من أنه لا يمكن إعطاء مفهوم قار

(1) نور ثروب فراي: الماهية والخرافة، دراسة في الميثولوجيا الشعرية، ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة - سوريا، 1992، ص.51.

(2) خيرة حمر العين: حرکية الخصب من خلال توظيف الأسطورة في شعر خليل حاوي، مجلة إشارات (اتحاد الكتاب اللبنانيين) ع 4 و 5، 2000. ص.123.

للاسطورة، أو تحديده تحديداً شاملأ، فإن ذلك لم يمنع من التسليم بأن «الاسطورة خطاب يُعنى بما وراء الظاهر العيني، ويقول خبايا الوجود، مستخدماً الرمز، من المعلوم يتسلل المجهول، من الموجود المطوى يصل إلى المحبوب (الموت/ الجحيم/البد،/الحياة... إلخ) علمأً بأن هذا الخطاب حين يرسم الواقع يخلصه من التشيز، فيبدو زاخراً بالحياة، طافحاً بالدلائل»^(١).

منذ متى والإنسان لا يكف عن الرمز؟ إن حياتنا برمتها ليست سوى علامة كبيرة ما تفك تزداد غموضاً. وقد أوري إحساساً مضاعفاً بالوجود فادرك جحبمه قبل أن يعرف خلاصه. ومن هنا تبرز جل الإبداعات الشعرية بوصفها صراعاً يعمق الحس بالفجيعة، ويعبر عن هذه الجدلة «الجحيم/الخلاص».

وقد لجأ الشعراء إلى الأسطورة محارلين - من خلامها - إدراك بعض مبهمات الوجود، ولإيجاد وسيلة لفهم تواجههم الجليل في الكون، وما إذا كانت الحياة رحلة جحيم سيرفية^(٢)؟ أو هي نوع من التضحية البرومونيوية^(٣)؟

(١) محمد لطفى اليوسفى: كتاب المئاهات والتلاشى فى النقد والشعر، دار سراس، تونس، 1992، ص 134.

(٢) نبة إلى أسطورة سيرفيت الذى عاتبه الآلهة بحمل الصخرة الأزلية صعوداً ونزولاً من أعلى الجبل إلى أسفله (وهي رمز العذابة).

(٣) نبة إلى أسطورة بروميثيوس الذى سرق النار المقدسة ورهبها الشعب وقبل التضحية وعقاب الآلهة.

وبذلك تصبح الأسطورة لديهم نوعاً من التساؤل والرقى لأنها تعتبر «طريقة إقامة في العالم، ونوعية حضور فيه. وهي إقامة في العالم على نحو شعري»؛ ذلك أنها إنما ترجع إلى نوع من التأمل⁽¹⁾، فيما أنها دليل على الحدس السامي فقد فتحت للشاعر مجالاً أرحب للخيال ومزج قوى العقل بالشاعر.

والملاحظ أن الأسطورة غير متواجدة بكثرة في قصيدة النثر، ولعل السبب في ذلك - كما أشرنا - يعود إلى رغبة أولئك الشعراء في خلق عوالمهم الأسطورية انطلاقاً من اللغة ذاتها. وقد أشار كمال خير بك إلى هذه الندرة في توظيف شعراء قصيدة النثر للأسطورة، لكنه حاول استقراء «نمطية الأسلبة» التي جرفت بعضهم إلى تقل الأساطير الغربية، وربما لا تتفق مع الذهنية العربية «مصداقية وتأويلًا» من جهة أو لاقرارها بما هو رمز مرجعي من جهة أخرى. ولإقناعنا بوجهة نظره هذه ياتينا الناقد بمقطع شعري لشوفي أبي شفرا يقول فيه:

اصفي الى سينزيف

يمشي على البحار يا اختي

ويتوقف كمال خير بك عند اسم هذه الشخصية الأسطورية، والرمزية المحکوم عليها بالعمل الأبدی والعبّي ليلاحظ نقطتين:

1 - جدة الشخصية، في حد ذاتها، قياساً إلى الترات

(1) المرجع السابق ص 135

الثقافي العربي، وإلى القارئ المتوسط الذي اعتناد هذا التراث، والذي تفتقر «إشارة» سيزيف لدبيه إلى مرجعها Référence وخرجت بهذا عن أن تكون دالة.

2 - إن شخصية سيزيف، التي يستحضرها الشاعر هنا، ليست وجهاً أسطورياً «خاماً»، فحسب، بل مرجع مشحون بقوة رمزية جديدة كونتها ونشرتها النبارات الفكرية والأدبية المعاصرة في أوروبا «أسطورة سيزيف لأليير كامي»، على هذا المستوى تكون القيمة الدلالية للأسطورة قد تجددت، بل أعيد خلقها في إطار ثقافي غريب عن الثقافة العربية كما هو غريب عن أصول الأسطورة ذاتها^(١).

غير أن كثرةتناول الأسطورة في ثقافات متعددة لا ينفي عنها قيمتها الجمالية، ولا يخلع عنها بعدها الفكرى. أما كونها تحمل رؤيا، تتجاوزها العصر، أو «رؤيا منقولة - على حد تعبير كمال خير بك - فهو أمر قابل للتساؤل، مع اعتقادنا في أهمية هذه الأسطورة وما تحيل إليه من لعنة العبة التي لم ينج منها الواقع، بما في ذلك واقعنا العربي.

وقد يبرر التجاء شعرانا إلى الأساطير اليونانية «لسد النقص الذي أحسته في تراثنا الأسطوري محاولتهم إضفاء

(1) ينظر كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،

ملامح أسطورية على بعض الشخصيات التراثية غير الأسطورية^(١)، ولعلها التجربة التي قادت أدونيس إلى أن يطأ دروبًا وعرة، يستدعي من خلالها شخصيات تراثية «لا تحمل في مصدرها التراثي أية ملامح» ليسقط عليها حالة من اللامعقول أو «الخارق» مستخدماً أنواعاً من الانزيادات، ومكرساً أنظمة من العلاقات اللامعهودة بين الدال والمدلول، محاولاً بذلك إخراج النص إلى عناصر بدئية بغرض «أسطرة» الحال، وجعلها في وضع طفوي مهيب:

يُقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُرده، وأمس حقل قارة
ونقل البحر من مكانه

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً ويستغير حداء
الليل ثم ينتظر ما لا يأتي...

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، يحيا يحيا
ويضلل اليأس، ما حيا فسحة الأمل، راقصا للتراب كي
يتناعب، وللشجر كي ينام^(٢).

وقد يخفق الشاعر في توصيل مرامي الشحنة الدلالية من وراء هذا التوظيف، وذلك - ربما - لسلخ الشخصية تماماً من مصدرها التراثي. وينبغي - في رأي النقد - للشاعر أن يسقط على الشخصية التراثية من التغيرات والتآريخات

(1) على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص.233.

(2) أدونيس: فارس الكلمات الغربية، الآثار الكاملة، ج 1، ص .251

ما تحمله ملامحها التراثية، فليس في ملامح مهيار الدينلي
التراثية كلها ما يساعد على مثل هذا التأويل لشخصته^(١).

وغير بعيد عن هذا المنهج، شكلت الأساطير الغربية
في تجربة أدونيس خلفة فكرية وجالية تتنظم ضمنها أعني
الصور غرابة، وأغنامها إيحاء ورمزية، بحيث لا تظهر من
خلالها شعرية أدونيس إلا بأكثر الغموض والتعقيد. وتتجذر
الإشارة إلى أن توظيف هذه الأساطير كان ضمن شعر
الفعيلة.

غير أن الذي يجب تأكيده هو صعوبة التجربة التي
خاضها أولئك الشعراء؛ فشعراء قصيدة النثر لم يتحضروا بغير
لغتهم التي أرادوا أن ي sclرها أولاً من تجاربهم الذاتية،
ومن هموم واقعهم اليومي، وثانياً برميها في لهب التجديد
«تحرق وتحترق»، تجرب وتدخل أدغالاً لم تعهدناها، وليس من
المدهن إذن أن نقرأ لحمد الماغوط:

أيها العرب، يا جبالاً من الطحين وللذة
يا حقول الرصاص الاعمى
تريدون قصيدة عن فلسطين
عن الفتح والدماء؟
انا رجل غريب لي نهدان من المطر
وفي عيني البلدين

(١) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 234.

أربعة شعوب جريحة، تبحث عن موتاها.

كنت جائعا

وأسمع موسيقى حزينة

واتقلب في فراشي كدودوة القز

عندما اندلعت الشارة الأولى⁽¹⁾

وهنا تمزج السخرية بـأسطورة الكتابة؛ لتحول الفضية
إلى برakan القارات الجائع. وعندما لا تسعفه اللغة عن
التسمية، وينونه الكلام يطلق النار ويصمت:

إذا صبرعوك يا لبنان

وانتهت ليالي الشعر والتسكع

ساطلق الرصاص على حنجرتي⁽²⁾

لقد حاول الشعر أن يحقق مطلقيه بالأسطورة. فتمثلها
الشعراء العرب بمختلف أنواعها ومرجعياتها «يونانية،
بابلية، سومرية...» ولا شك في أن الذي سعى إليه شعراء
قصيدة النثر - من خلال ندرة توظيف الأساطير - هو استعادة
الطقس الأسطوري الذي يضمن للغة الشعرية بنية متفردة،
تحتجل معها أسلوبية التخييل إلى نوع من الجمالية «الطبيعية»
وهنا يكمن الفرق بين شعراء قصيدة «التفعيلة»، الذين
استلهموا المعنى الدلالي للأساطير، وبين شعراء قصيدة «النثر»

(1) محمد الماغوط: حرث الكلمات، الآثار الكاملة، ص 70 - .71

(2) محمد الماغوط: المصدر السابق، ص 74

الذين فضلوا صياغة عوالمهم الأسطورية «وليس خلق أساطير خاصة بهم».

وتلك هي ذخيرة الاطلاع بوعي، أراد أن يكشف رموز قصيده في انصراف وحدوي بين قوى التخييل وفعالية اللغة، مع الأخذ بعين الاعتبار الفرق الذي أشار إليه هربرت ريدز بين الأسطورة والقصيدة، موضحاً مكمن الاختلاف في كون الأسطورة «تستمر بفعل تخيلها»، وهذا التخييل يمكن أن يصل بالرموز اللغوية لأية لغة. فجوره الأسطورة قابل للانتشار. أما القصيدة فستمر بفعل لغتها، وينتسب جوهرها إلى تلك اللغة، ولا يمكن أن ينتقل إلى لغة أخرى⁽¹⁾.

(1) هربرت ريد: طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1997، ص 116.

المبحث الثالث

البنيات التناضجية

كيف نفهم التناص؟ وهل بوسعنا رصد البنية
التنائية في آية كتابة شعرية؟ وهل يمكن لأية كتابة أن تصمد
 أمام إغراءات الذاكرة والخيال؟

ليس في وسع «الشعري» إلا أن يستجيب لنداء
«الذاكري» كما لا يمكن للشاعر أن يبتكر من فراغ. ولأن
التناص، والتنائية، رؤية إيجابية، فقد يقتضي الأمر النظر
إليه من زاوية نصية، أي في حدود طاقة النص على
الامتصاص بمتوسط طاقته على التفرد. وتلك ميزة ينبغي
 توافرها في أي نص يشرع في عملية مثاقفة لا شعورية
 تنفذها الطرائق اللغوية (ذلك أن كل نص مؤسس على
 خطابات في شكل تفاعلية خطابية وكلامية، وبمقدور اختصار
 هذا النشاط في ما يسمى بالحوارية (Dialogisme) مع
 الماضي والمستقبل بحيث إن هذا النشاط (لا يتناول فقط
 الكلام أو الخطاب الموجود سابقاً، بل يشمل أيضاً كل
 إنتاج لغوي محتمل وآت). ومن ثمة فالنص يمثل فيما هو
 معكן، متوقع، وبجهول، مما ينفي بالقارئ إلى العودة
 الفعلية والمحازية إلى آلاف النصوص التي سبقت النص
 الوارد والتحليل بخياله المبدع إلى ما سيجيء به

الاحتمالات والتوقعات النصية الآتية^(١).

فالتناص بهذا المعنى، فعل لغوي يشرك القارئ في الاستحواذ على المتن، «ولذلك تكمن دلالة قصيدة النثر كلياً في التناص، أي تتوقف تماماً على قدرة القارئ، على أن يدرك التفاعل، العلائقى معاً، بين الاشتقاقين، ومن ثم تتطلب قصيدة النثر مشاركة هامة من جانب القارئ. وهذا هو الفرق الحقيقي بينها وبين النظم، لأن النظم لا يحتاج إلى رحم، ولا يتوقف على رحم القصيدة؛ فهو موجود قبل النص، كأعراض أخرى، مثل النوع. وفي قصيدة النثر يتبدل الرحم شكلاً لهجياً فردياً خاصاً بها بشكل مصنوع مسبقاً. وبما أن الثابت المحدد لقصيدة النثر ينشأ معها ومنها، فإنه يكون بالتالي وافياً بالمرام تماماً»^(٢) فإذا فهمنا أن معنى التناص ذو خصوصية في قصيدة النثر، أدركنا أنه يكتب هذه الخصوصية من الدلالة التناصية نفسها في تعاضدها مع الشكل المقترن.

وقد لا ينجو مفهوم التناص من التداخل مع مفهوم المثاقفة، ولكن، وإن كانا يلتقيان في المنظور، بمعنى الأخذ بفكرة عالمية المنظور، فإنهما مختلفان في التقنية. إذ «المقصود بالمائقة استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من

(١) خبرة حمر العين: النص الوارد/ النص المحتمل، مجلة المرفق الأدبي، سوريا، 295 - 296، سنة 1995، ص 18.

(٢) مايكيل ريفاتير: دلائليات الشعر، ص 211.

خلال الاتصال الثقافي المباشر والتفاعل الذي يعقبه. وأما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات، والاستراتيجيات النصية والتعديلات التي نظرأ عليها، عندما توضع في سياق تجربة حضارية مغايرة⁽¹⁾ وهذا يجعل المثقفة أقرب إلى المضمون، كالمثقفة الإلبوية التي شكلت نمطاً تأثيرياً عكس معاناة الإنسان وخراب الأزمنة. وهو المضمون الدلالي الذي خاصه كثير من الشعراء العرب. أما التناص فهو أقرب إلى نظام أسلوبي لا يستوحى فقط رموز الثقافات المغايرة، وإنما كيفية بنائها.

كما أن التناص لا يحدث خارج النصوص، أي أنه تقنية بناء. وبذلك يمكن حدوثه أو توقعه في نصوص الوعي الواحد، وهي تناصات تتفاوت مع نصوص دينية «الإنجيل، القرآن...» وأخرى مأخوذة من الموروث الشعري.

هذا ما حاول استلهامه بعض شعراء قصيدة الترث، على نحو ما نجده عند قاسم حداد الذي تسع الذاكرة عنده - في هذا المجال - لأكثر من صدی. وتشكل بعض قصائده مسرحاً حقيقياً لتقاطعات تناصية تعمل كبيات غير مستقلة، تمحى النص نوعاً من التبين الخاص:

لو ارخيت لي ارضنا اسويها مدافن مشرباث
وادخل في ضياعي⁽²⁾

(1) خلدون الشمعة: المثقفة الإلبوية، مجلة نصوص، ع 3، م 15، سنة 1996، ص 62.

(2) قاسم حداد: بعضي مخفوراً بالوعول، ص 32.

فالصورة مستوحاة في صياغتها الأسلوبية من القرآن الكريم، وهو ما يجعل القارئ يتدعى قوله تعالى: «فَقَوْمُهُنَّ سَبَعَ سَمَرَتِي وَقُوَّةٌ يَكُلُّ شَيْءًا غَلِيمٌ»⁽¹⁾ والفعل «سوى» هو عرض هذا الاستدعاة. ولعل ما يميز التناص هو الحضور غير المباشر للنص المتناثص معه.

وبالإضافة إلى استلهام أو استحضار «أسلوب القرآن» يلجأ «الشاعر» إلى المدونة التراثية، ويدوّن أنه يحاول استغلال ثقافة الحكمة، وثقافة الشعر:

كلما أرخيت شدوا
هذه الأرض انطوث في خيمة
ما أدخلوني في يدك ضاعوا
أضاعوني
واي فتى⁽²⁾

يعتمد التناص في هذه الصورة على شحن الدلالة النصية بمكون ينحدر من الثقافة الوعظية. فالذى لا يعرف «شعرة معاوية» وبعدها الإيجائى لن يستوعب العلاقة الجدلية بين «أرخيت/شدوا» وهي الحكمة الأيديولوجية لثقافة أمة تأسست على توازن المنطق وال«الوسطية».

لقد كان باختين أول من أدخل مفهوم التناص إلى النظرية الأدبية. وهو أن كل نص يتمثل من فيفسياء من

(1) سورة البقرة، الآية: 29.

(2) قاسم حداد: يمشي مخهوراً بالوعول، ص 33.

الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر^(١). الواقع أن قاسم حداد يشرع نوافذه على طاقة استشهادية ذات مهابة ورقة. فهو بالإضافة إلى تقمص الدور «الوعظي الحكيم» يستشرف «الدور البطولي والفكري» الضائع:

اضاعوني

وأي فتنى

فالشاعر «العرجي»^(٢) بيته في تصيّنه نثوة وفخراً،
يُخفّيان ندماً وحرّة:

اضاعوني وأي فتنى أضاعوا

ليوم كريهة وسداد ثغر

حتى غدا هذا البيت مثلاً لا يطال منه إلا التأسف على المجد المفقود. وإذا كان ببير مالاندان يزعم «افتراض وجود فضاء ما في التناص، تتولد فيه العلاقات المتبادلة المكونة للتناص»^(٣) فإن المتصور الذهني لغياب الدلالة لا يتم استحضاره إلا عبر القراءة التي تعمل على تفريع النص إلى ما لا نهاية من المنطوقات المحتملة، وفي ذلك رأى لـ «مايكيل ريفاتير» يقول فيه: إن «التناص هو الآلة الخالصة للفراة

(١) ينظر، المختار حسني: نظرية التناص، مجلة علامات، م 3، سنة 1999، ص 245.

(٢) ينظر، أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تج/لجنة، الدار التونسية، مجلد 1، ص 388.

(٣) المختار حسني: نظرية التناص، مرجع سابق، ص 248.

الأدبية؛ إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الورق الذي لا تستطيع فيه التراجمة السطورية المشتركة بين جميع النصوص، أدبية كانت أو غير أدبية، أن تتجزء غير معنى^(١).

إن «الناير»، أو «الانتاجية»، أو «التعليق النعي» وغيرها، هو المصطلح الذي يصدر عن أكثر النصوص أصالة. وإذا كان النقد العربي القديم قد تعرض إلى هذه الظاهرة باسم «السرقات الأدبية» فإن النقد المعاصر قد صوب هذا المعنى، وعذل منه الشيء الكثير. وأصبح الناير اليوم شكلاً فنياً ينشأ عن تقاطعات نصية، بغرض إحداث نوع من المناجاة لدى المتلقين، ولإثبات الدلالة برموز يتم استحضارها، وإعادة صوغها في مجموع الدلالات المبتكرة من لدن الشعراء.

كما أن الناير ليس متعلقاً بالشعر وحسب، بل إنه أكثر ما يتواجد في الرواية. كذلك لا تفرد به «قصيدة التراث» وإنما رأينا أنه يتجلّ فيها بصورة أعمق، ربما لكونه يقترب من السردية التي تنشأ عادة عن التقاطع، والتعليق النعي.

(١) المرجع السابق، ص 250.

الفصل الثالث

تحولات الخطاب الدلالي

- المبحث الأول - تكثيف الرؤيوي الكشفي
- المبحث الثاني - استعادة الممکن الصوفي

المبحث الأول

تكييف الرؤيوي الكشفي

- ❖ رؤيا الخلاص
- ❖ الرؤيا الدرامية

قد لا تبتق رؤى الشاعر بمعزل عن جدلية الواقع / الذات - شريطة ألا تنصهر الذات في واقعية تنحدر إلى الحاكمة والتطابق - كما لا يشكّل الواقع مرجعاً مباشراً للمادة الفنية، بل يجب على الشاعر أن يتتجاوز المظاهر الخارجية، ويعيد ترتيب الواقع المعطى، وفقاً لرؤى التجدد والانبعاث التي تنشدّها معظم الثقافات الإنسانية، بمحنة عن تمجيليات أرق وأمثل. وإذا تتبعنا آراء الشعراء المعاصرین فنجد حتماً إقراراً مسبقاً بالتفجع والمرارة، وهي حالات من التشرذم والتشظي، يكابدها الشاعر، واقعاً وحقيقة، ويسعى عليها من وحي تأملاته، فتمتزج رؤيا الذات برؤيا الواقع في مدار كوني يتسع برموز النص وإيماءاته، وينمر بغموض دلالاته.

وإذا كان الشعر يسمو بالواقع، فإن ذلك لا يعني نوعاً من المثالية، كما أن الغوص في جزئياته لا يؤكد - بالضرورة - نظرية الانعكاس في كامل مطلقتها «والشاعر باعتباره رائياً وقدراً على كشف العلائق الكامنة وسط الأشياء، أقدر على الغوص والنفذ في حركة المجتمع»^(١).

(١) يوسف حامد جابر: *قضايا الإبداع في نصيّة الشّعر*، ص 180.

ومن الواضح أن قصيدة النثر لم تنقل الواقع، بل نثرت الحياة، فكانت الرؤيا الكشفية باعثاً على التمرد، والرفض، والقلق، وهي التجليات الكبرى لحركة الرؤيا، نعتقد أنها اتخذت من قصيدة النثر بعدين:

الأول متعلق برؤيا الخلاص، حيث تبدأ رحلة البحث عن الذات من موقع مواجهة الزمن، وتستمر بمعايشة لحظات الاغتراب، والقلق، ليجد الشاعر في زمن القصيدة فضاء للانبعاث، وفي هذه الحال «تصبح القصيدة الماحة الوحيدة التي يمكن للذات أن تخرج إليها، لتمارس بها التفكير، وتبصر العالم القمعي مدمراً. ويتعبير آخر، لتجاهه بالرفض الموت الحتمي الذي يفرضه الواقع، بموت اختياري تنتهي الذات الكاتبة شكله، وزمانه، ومكانه. ذلك هو الموت في الإبداع، بحثاً عن التطهير والخلاص باختزال الزمن، واستحضار لحظة البعث»⁽¹⁾.

أما بعد الثاني فمتعلق بالرؤيا الدرامية، ونستطيع تصوّر أهمية هذه الرؤيا من خلال تلامس قوى الشعور بقوى التفكير في العمل الفني للشاعر، والتي تظهر تاماً مذهلاً في أكثر الحالات الإنسانية بدأها وواقعية، وذلك عن طريق رصد واستجلاء تناقضات الحياة وتبدلاتها، وهي رؤيا الأشياء، ومن خلالها، وهو ما يوضح لنا «أن العمل

(1) أسمة درويش: مسار التحوّلات (قراءة في شعر أدوبس)، دار الآداب، ط 1، 1992، ص 176.

الشعري ذا الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين: مستوى الفن، ومستوى الحياة ذاتها، فتحن لا تستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنياً فحسب، بل تعانين كذلك مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكّلها^(١). ويكفنا القول في هذا الشأن إن التحولات الدلالية في قصيدة النثر هي تحولات في صميم رؤيا الواقع، وإن أبدت بعض مظاهر المروب، والتمرد، والرفض، فذلك مما قد يعكس إحساساً مشيناً بقى الحياة في أبسط يومياتها. من هنا، فإن مفردات الأشياء مألوفة ومعهودة، نراها تتكثّر في تجارب الشعراء بعرض العودة بالمتلقي إلى أشيائه الحميمة، أو بمعنى آخر، محاولة خلق آلة جديدة مع العالم. إنها بساطة محاولة لاستعادة العادي والأليف.

أولاً - رؤيا الخلاص:

ليس الخلاص سوى تأكيد نزوع الذات إلى الاتكتمال، ولعل ما يعزّز هذا التزوع هو رؤيا الشاعر التي تختلف وسائله الفنية، وحدوده الباطنية، التي يتحسّن بها فراغ العالم، وعجزه عن احتواء الذات:

سعديني

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهر، الفنية والمعنوية)، دار الكتاب العربي، مصر، 1967، ص

لكي ادخل في فوهة اليابسة، شامخاً مثل شهوة
السرطانات وشره الطريدة وشكيمة الثواكل. انترس
بثرانك الموج وغواية الزبد، محارباً كجيش في
جسد، اكلم الأرض بكلام الغسل فتختجل.
ساعديني، لكي يبدأ الترميم
افتتحي خطيبة اللغة
وكلمي الله
قولي له:
لم يعد الخلق كاملاً ولا جميلاً
ولا عدل فيه⁽¹⁾

إننا لا نعثر في هذا المقطع على ذلك التوقف العاطفي
ذى المعانى المألوفة، أو المقررة سلفاً. إننا فقط نخاذى تغوراً
من الشربة والعنف تصنعها دلالات مفردات اللغة «فوهة
اليابسة، شره الطريدة، محارباً، ثرانك الموج، غواية
الزبد،...»، وتتجبرها قوة حارقة، أو جدماً السياق النصي،
وهي متضمنة في ضمير المخاطب الذي يلقي به فعل الأمر
«اساعديني» فيأى غامضاً، وغريباً، ولم نعرف منه سوى
طبيعته «الأنثى»، أما وظيفته «ضمير المؤنث المخاطب» فهي
تغير العالم، وإعادة إنجابه نقىًّا، وعادلاً، وجيلاً.

إن الخلاص الذي تنشده الذات، هنا، هو خلاص
كوني يرحب في تحقيق معادلة الكمال في الأرض، ويتعلق

(1) قاسم حداد: يمشي مخفراً بالوعول، ص 96 - 97.

بإعادة ابتعاده، حيث تجتمع عناصره الأبدية «الجمال، الكمال، العدل». إنه الشrix الكوني الذي أوجد حالة من عدم الاطمئنان والإحساس بالحرمان.

هذه هي الحالة التي جعلت الشاعر يعبر عن إحساسه هذا بكلمات بسيطة، ولكن برؤيا عميقـة، «واذن فالرؤيا لا تتلب الواقع، وإنما تعينه إلى جوهره، أي أنها تتجاوزه وتتخطـاه إلى كنهـه وابتعـاده. لذلك يجب التميـز بين الواقع المعطـى في سكونـته، والواقع المـكن في حركـته، لأن المسـألة مرتبـطة بنـوعـة الأداء الشـعـري وكيفـيـته، وهي الكـيفـيـة التي تـمـكـن المـبدـع من فـهم واقـعـه، ورـفعـه إلى مـسـطـوى شـروـط التـطـور الحـضـاري في اـتصـالـه بـنـظـام الأـشـيـاء والمـكـنـات»⁽¹⁾.

أما رؤيا الخلاص عند الماغوط فهي محكمة بـالـأـسـ وانقطاعـ الرـجـاء، ما دامتـ الحياةـ إلىـ فـنـاءـ، وما دـامـ قـدرـ الـحـيـاةـ هوـ الموـتـ، فـلاـ يـجـدـ الـحـرـوبـ يـدـومـ، وـلاـ فـرـحـ العـشـاقـ يـسـتمـرـ:

دموعي زرقاء

منـ كـثـرةـ ماـ نـظـرتـ إـلـىـ السـمـاءـ وبـكـيـتـ

دمـوعـيـ صـفـراءـ

مـنـ طـولـ ماـ حـلـمـتـ بـالـسـنـابـلـ الـذـهـبـيـةـ

وـبـكـيـتـ

فـلـيـذـهـبـ الـقـادـةـ إـلـىـ الـحـرـوبـ

(1) خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1997، ط 1، ص 86.

والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
اما أنا
فسابح عن مسبحة وكرسي عتيق...
لأعود كما كنت،
 حاجباً قدِيماً على باب الحزن
ما دامت كل الكتب والدستoirs والأديان
تؤكد انتي لن اموت
إلا جائعاً أو سجينًا⁽¹⁾

ففي شعر قاسم حداد نسمع صرخ الذات، وصراعها ضد الفناء، ورغبتها العاتية في التغيير باستشراف عالم من الكمال والعدل. وهو نضال مستمر طالما حلم به الإنسان، ولن يتزلف الفنان عن نشانه مهما بدا فيه من المثالية والوهם.

أما في شعر الماغوط فإن الذات تنحرف عن هذا المطلب، وتستكين، بل ترکن إلى موتها المؤجل، لا تنتظر خلاصاً أو نجاة، ولا ت يريد أن تناوش قدرأً سلمت به، وأسلمت له، «ومن هنا، تكون زاوية الرؤيا التي يتم النظر من خلالها هي زاوية لا تتفق مع طبيعة المشروع الإنساني الهدف لإيجاد أفق أكثر إيجابية في هذه المسيرة الكونية المصارعة»⁽²⁾.

(1) الماغوط: الحصار، الأنوار الكاملة، ص 241.

(2) يوسف حامد جابر: *تضابط الإبداع في نصيحة الشر*, ص 182.

ومع ذلك، فإن رؤى الخلاص متأجّجة بقساوة الموت
الذى يلاحقها، ويزعّج في أفقها:

قمر من مطاط
ينزف في دكّنة القرى
البيوت ملاحف من فضة رمادية
تجر الليل على ظهرها، وتعرّج بين
النوم والنوم
افق من ازهار قتيلة
يتدلى على الفجر الذي يولد
سماء من جليد املس
أرض من قصدير
هيلين
أين برق جسدك
يخترق سجو هذا الموت؟
ابك أيها الجبل، خطى اعراس حملتها الريح
زمارك بلا أصابع
ومغنيك مجروح الحنجرة
ابك أيها المزمار، رقصك العاشق
فالاقدام المغزدة
تفوّص في كهولة الطين⁽¹⁾.

(1) محمد عمران: كتاب الملاجة (ديوان)، دار الميرية، بيروت، ط 1، 1980، ص 41 - 42.

هناك حالة من المرت تطرق الحياة، وهي الحالة التي تتقدّم من خلالها دلالات النص، وقد أخذت حجم ثقلها من حدة البطء القاتل والخراء. ويستمرّ الشاعر في شحن تلك الحالة بدلاليات الموت، والانسداد، والباب. وهي بذلك تعكس صورة الفجيعة والقلق التي خاضها شعراء قصيدة الشِّرِّ في رعب التشرذم، والتشظي الروحي. فهذا الواقع الذي يراه الشاعر متزوك لقدر مسؤول، تزول أبيه رموزه إلى مصير من الذوبان والذبول «قمر من مطاط ينفر»، «افق من أزهار قبليه».

إن محور هذا الدمار هو السَّام الذي تنتهي إليه دورة الحياة بدءاً من انعدام الزمن «تعرج بين النوم والنوم» إلى تعرّه في «كهولة الطين».

أما محور الانفراج فهو «هيلين». ولنا أن نترقب من هذا الرمز أن يكون نقىض الموت، يأتيه كالصاعقة فيهزمه، وقد يكون مجرد إحالة إلى ذريعة الحرب^(*) التي تظهر، وتلتقي بشرارة لحب الابتعاث في حنجرة مغن جريح، وتعيد إلى الزمار أصابعه المبتورة، لينفح في طين الخلقة.

(*) الحرب التي أضرمتها «هيلين» الإغريقية، الجميلة التي هربت مع (باريس) ابن ملك طروادة، وما ترب على عملية إنقاذهما من اشتغال حرب ضروس بين جيوش الإغريق وطروادة الحصبة، استمرّت عشر سنوات، تدخل فيها القدر، مثلاً، بالآلهة في حسم الحرب بعد أن افنت كل شيء. ينظر، يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة الشِّرِّ، ص 189.

ولكن نبرءة الخلاص غير واردة في حلم الشاعر، ونتيجة لذلك تظل «هيلين» طيف جسد صاعق وجارح تحسر معه كل عناصر الأمل بالاتبعاث، كل شيء يتلاشى مع الريح ويهوي: الأغاني، والرقص، والعاشق، والأقدام المفردة.

وهكذا، فإن تحول الخطاب الدلالي في هذا النص يكشف عن خيبة اللامتوقع. فمن المحتمل أن يكون التلقى قد توقع نوعاً من الخلاص الذي تنشده الجماعة عبر خطاب الذات، غير أن - هذا - الخطاب ينحرف إلى إيقاعه المفرد، فلا نتصور، وفقاً لقناعة الشاعر التأملية، أيّ نوع من الخلاص؛ لأن شرخ المأساة أقوى وأعمق، وربما تبيح هذه الرمزية التخييلية للقارئ، التقاط فداحة الواقع الذي نعتقد أنه لا يتاسب مع دينامية التطلع، كونه لا يحمل آية عناصر استشرافية، بل هو واقع باهٍ، حل موته معه، وحل إماتة العناصر النابضة فيه.

إن إدراك الشاعر للفجوة بين الواقع والممكن جعله يختبر اللحظة، وينساق وراء نبوءة لا تبشر بأي انفراج، بل ترجح، عوضاً عن ذلك، كفة التأزم، والعجز، وإعلان المفرقة.

إن رؤيا الخلاص التي نرصد من خلالها الخسار المجتمعات، وتشكل الوعي الذاتي - الفرداني - انطلاقاً من علاقية حوارية / جدلية مع العالم، ما هي في الحقيقة سوى منظور تأملي، محاولاً أن تستقرىء من خلاله دلالات الخيبة والمواجهة، واستغراب اليأس والتجمهم، واستشراف الأمل

والفرح. والشعر العربي زاخر بهذه المدلولات الحياتية. بينما تتمثل قصيدة النثر هذه المدلولات انطلاقاً من بيتها النثرية، في دعوتها إلى نثر الحياة، والعالم، وارتباط «الرؤيوي» لداتها «بالنثري» انسجاماً مع حرية الكائن.

والرؤيا بهذا المعنى ليست الهروب من الواقع، أو الاقلاع منه، بقدر ما هي تسامي به، وتنصل به إيجابياً. إنه الاتصال الذي يخلق، ويبتكر، ويغير، من حيث إن الشاعر هنا لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا، إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر؛ ولا يعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة. فليس الواقع الذي يتطلع إليه، الغيب المنفصل التجريدي، وإنما هو الممكن الذي يختزن لانهاية الواقع^(١)، وهي الرؤيا التي عبر من خلالها «فيصل خليل» عن ثقته بالعالم، وتعلقه بالحياة.

إن رؤيا الخلاص لدى شعراء قصيدة النثر قد تأرجحت بين المواجهة والخوف، والسلعة والانسداد، بين الرغبة والحياة، وقهر الموت. غير أن قوى الحياة وعناصرها الحية دائماً ما تنبثق من دكنة الظلم، معيبة البهجة والاطمئنان. وهي الدعوة التي يتشدّها «فيصل خليل»:

لن يكون ثمة
ثعالبة

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 120.

دائماً هناك خصم
للأمواج
التي تتجدّد
لن يكون شيء اسمه «نهاية»
فالمسافة تتسع إلى الأمام
كل خطوة
بداية
غصن يفرع
قمر يستدير
لن يكون «أمس»
«الآن»
وحسب
فالغد هو الممكّن، الملموس
الوردة المتفتحة
التي
كانت برعماً.. الطريق الطويل
الذى
كان رغبة
للتتابع الحياة إليها الأصدقاء
ثمة إمكانية للحياة
في كلّ وقت
للتتابع الحياة مزة ثانية
وكلّ مزة

للتَّابُعُ الْحَيَاةَ أَحْيَاءٌ
لَا مَوْاتًا فِي الْحَيَاةِ^(١)

فالنص برمتها ينقض السُّوداُوريَّة، والحس التشاوُمي، ويتقدُّم كأنه نص يصنع الحياة، ويسعها. كما أنه يتضمن حرَكَةَ الخصب والامتلاء، ممثلة في دلالات «غصن يفرغ، قمر يستدير، الوردة المفتحة». أما جوهر ما تأسس به رؤيا الخلاص فهو عمق البساطة والإفراط في أمل جماعي تحققه فعاليات مشتركة «للتَّابُعُ الْحَيَاةَ أَهْيَا الْأَصْدَقاءِ»، وهي رؤيا تبشر بالمستقبل حيث «يقوم النص بكلَيْه على إعطاء العناصر التي تصنع الحياة دلالتها الفعلية، ونفي الخصائص الأخرى التي تافض ذلك». فكان أن أظهر النص، لدينا، على أنه نص حياة، ودعوة ملحة لبلورتها، والحفاظ عليها؛ إذ تكمن في هذه الدعوة أصلَّة الإنسان وجوهره، وهو إذ يفعل ذلك، إنما يريد لهذا الجوهر أن يكون هدف الإنسان وغايته، به تنمو إنسانيته وتتحقق، ومعه يسير حثيثاً لتأسيس مجتمع الكفاية والعدل، الغاية القصوى له^(٢):

لَنْ يَكُونْ نَقَةٌ
ثَمَالَةٌ

إن الدلالات المتضمنة في أي نص أدبي، ومهما اذعت الانفلات من الواقع فلا بد لها من أن تحمل ملامح رؤيا

(1) ن يصل خليل: فضاء شاسع للحب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984، ص 10 - 12.

(2) يوسف حامد جابر: نقاشاً الإبداع في قصيدة الشِّرِّ، ص 201.

واقع ينبغي أن يتجدد، ويتغير، وإلا ابتعد الأدب عن البناء الحضاري، ولذلك فقد جعلنا من رؤيا الخلاص منفذًا تامًّا لتناول هذا الواقع، وكيفيات حضوره في تجارب شعراء قصيدة النثر.

ونحن نعتقد أن هذه الرؤيا قد تجلت في مستويين: مستوى يغلب عليه الشاعر، والتشذم، والنقمة، والخوف، ومستوى آخر يشد الأمل، وقوة المواجهة. وعلى الرغم مما يفصل هذين المستويين، من حيث المضمون الدلالي، فإن شعرية الخطاب الدلالي لم تولد من المضمون الذي حلته، وإنما من كيفية انتهاق هذه الدلالات.

وإذا كانت صرامة الذات مع الواقع قد أفرزت عور تشظٌ مختلف الدلالات، فإن اللغة بمفرداتها البيطة، وترابيّتها المألوفة، جعلت النصوص تعبّر عن خراب العالم، ودماره، بالقوة نفسها التي تقول جماله وكماله. وبالعودة إلى تلك النصوص لا يمكننا إلا أن نقول مع كوهن: إن الشاعر «خالق كلمات».

من هنا، يمكننا استنتاج أن شعراء قصيدة النثر استطاعوا من خلال معجم شعري، مأخوذ من اليومي، أن ينسجوا لوحات عكست وعيهم بالعالم، وإحساسهم المجهد بعالم لا يتغير ولا يتجدد، فاستبقوا في دواخلهم عوالم من الرؤيا يمكننا تصوّرها في نوعين «الأول: الرؤيا التي يكتب بها الشاعر، منقطعاً إلى التهريم الخيالي في فضاء قصيٍّ عن إيقاع الواقع وأرضه. والثاني: الرؤيا التي ينطلق فيها وعي

الشاعر حتّى بالكشف، ورهبة من الحجاب الحالئ دون جوهر الأشياء، ويتعيّر آخر، رؤيا اختراق المجهائل بوعي ينشد اكتشاف الذات عبر اكتشاف الآخر والكون⁽¹⁾.

إن شعراء قصيدة النثر قد رغبوا في أن يجعلوا الواقع يحيى وينبعث، من دون أن يلتجأوا إلى رموز الخصب والامتلاء التي تميّزت بها إيداعات من سقوهم. وإذا كان لا نرمي إلى أيّ نوع من التفوق، ولا ننوي عقد مقارنة، فإننا نعتقد أن قصيدة النثر استطاعت - بما اشتغلت عليه من خصائص «الوحدة، التركيز، الكثافة» - أن تنشئ علاقة مباشرة مع الأشياء، وأن تستعيّر صورها ورموزها من واقع الحياة، مما جعل أصحابها يدركون أن الرسالة الحقيقة للأدب «هي استكشاف خصوصية الواقع الذي يتعمّي إليه، باستغلال المادة الاجتماعية، ومتغيرات الواقع، بما في ذلك القيم الذاتية والكونية». أما طبيعة الأدب فهي ثمرة نطلع الإنسان إلى المستقبل، من دون أن ينفصل عن ماضيه وحاضره، وبذلك لا يمكن للقراءة أن تبقى وفيّة للمحدث التاريخي أو اليومي، بل هي مدعوة إلى تخليق ظاهرة القول وحرفيته، إلى تصور الواقع الممكن، وإنتاج الرواية المألوفة من كل تجربة أدبية⁽²⁾.

(1) أسماء درويش: مسار التحوّلات، ص 177.

(2) خير حمر العين: محاولة في سوبيلوجيا الرواية، مجلة الأطام، السعودية، ع 8، 2000، ص 45.

وباستحضار شعرية التلقى تصبح الرواية إنتاجاً مشتركاً بين المبدع والقارئ، أو على حدّ تعبير «ريفاتير» من: أن النص يعطي المعنى، والقراءة تنتج الدلالة.

ولا شك في أن تفاعل الذات / الواقع، أو الذات / العالم، يخرج من نمط آخر من الرواية لا يختلف في الأدوات المستخدمة. فإذا كانت رؤيا الخلاص اتجاهت اتجاهين صرعين، الأول إيجابي: يصنع الحياة، والثاني سلبي: يعلن الموت، فإن الرواية الدرامية هي ما قد تتحمل الاتجاهين معاً في صراع تراجيدي لا يهدأ.

ثانياً - الرواية الدرامية:

إذا كانت غاية النقد القديم هي إيجاد الأساس المنطقي الذي من خلاله يتم فحص وتقدير النتاج الأدبي، فإن هدف القراءة المعاصرة هو تأمل ما خلصت إليه التجارب الأدبية في نضالها المستمر، أما اختلاف طرائق هذا التأمل فمن شأنه أن يضيف مساحات أخرى لمحاولة فهم ما يجري في الكون.

لقد أعطيت اللغة لكل إنسان، لكن الفنان وحده من أوي قدرة البفاذ إلى عالم الأشياء، ومحاورتها، إنه هو الذي يجعل الحجر يبكي، والقمر يبتئن، وليس لنا إزاء ذلك سوى أن نتأمل ونتظير، لعلنا بذلك نتوصل إلى استبطان رؤيا الشاعر القائمة أساساً على الوجود الشعري.

ولعل الرواية الدرامية تعد من أكثر الروايات إنصافاً للإبداع الشعري الذي راح في العقود الأخيرة يبحث عن

شكل جديد في «النثري» و«السردي»، رغبة في تجديد الشكل وإغناء الماضي؛ لأن «التفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائمًا في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يخفى وراءه باطنًا، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب. ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات^(١).

إن عبادة محمد الماغوط، وتشاؤميه التجهمة، جعلته يسرح الحياة، وينظر إليها بقسوة ما يعني، أكثر من نظره إليها بالم ما يتوقع، أو برغبة ما يعلم. لكن الشاعر وعبر دواوينه «حزن في ضوء القمر»، و«غرفة بملائين الجدران»، و«الفرح ليس مهني» لا يتوقع، ولا يرغب، ولا يعلم، إنه فقط يتالم، وإن بدا هذا الألم في أسلوب من السخرية عن رفض الواقع، وإفراط في الانفصال عنه.

إن شعر الماغوط يعكس بعفوية وقوة، وبجازية بساطة، عمق المأساة البشرية، وهو يحاكي في رؤيته الدرامية قصص المصير الإنسي المفترض^(٢):

ولكنني وأنا احتضر
وأنا أسبح في قبري كالمحرات
ساموت وأنا اثناء

(١) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 271.

وأنا أشت
وأنا أهُرِج
وأنا أبكي...⁽¹⁾

تُمْدَد سحب الحزن فتبعد كل دلالات الفرح، وكأن قدرأً رهيباً يقمع خلف ذلك الحزن، غير أن ما يخلق الحالة الدرامية ليس تقابل «التهريج» الذي هو بالأساس فعل إمتاع وسلية، وإمداد الروح بالنشوة والانشراح، وفعل «البكاء» بكل ما يحمله من صور الكآبة والغبن والتعامة، وإنما الذي يخلقه حفأً هو كون الفعلين يصدران عن ذات واحدة، وفي لحظة واحدة، هي لحظة الاحتضار. أن تموت وأنت تهُرِج وت بكى، في الرقت ذاته، فليس لذلك سوى معنى واحد: إنه العبيدة الجنونية التي حولت الواقع إلى مسرح مرعب تشبه فيه الأشياء، وتساوي المتقاضيات:

هنا نحل.. وهناك أزهار
ومع ذلك فالعلقم يملأ فمي
هناك طرف وأعراس ومهرجون
ومع ذلك فالنحيب يملأ قلبي⁽²⁾

هذه بعض جراحات العالم التي تتساوي بمقدار تناقضها، تصفها حركة الألم الذاتية، وقد تحولت إلى ألم جاعي يشد القارئ إلى عالم من الفراغ الموحش؛ لأن الناشر

(1) الماغروط: الآثار الكاملة، 219 - 220.

(2) المصدر السابق، 278.

لا يجده بعينيه، بل هو يخنس الأشياء، ويراهما بقلبه، من منظور «أن الرواية لا يتم اكتتمالها إلا إذا انبثقت عن هم مركزي يشغل الشاعر، ويستقطب طاقته الروحية ونشاطه الحسي، وإنما إذا كانت إشعاعاً يصدر عن ذلك الشاغل الأساسي، فيلتزد ذاكرة الشاعر وعالمه الداخلي وصياغته وأشكاله»⁽¹⁾.

لقد كان الخطاب الدلالي عبر كامل مراحله متتجاوزاً للخطاب التبلغي، لأن الدلالة لا تبرز في النص، ولكنها تظهر مع القراءة، ولذلك اهتم النقاد المعاصرون بدلالات الأثر. ولعل قصيدة النثر تعدّ تمثيلاً حقيقياً لجمالية الأثر الأدبي؛ لأنها لا ترغب في أن تبدو دلالاتها واضحة، و مباشرة، ومكتملة، ونهائية. «وكلما توغل النص الإبداعي في غموضه، كان على الناقد أن يتوغل في قراءته ليتمكن من فهم النص والسيطرة عليه... وهذا تتجلّ عنّة المعنى في السعر الحديث»⁽²⁾.

كما أن قصيدة النثر اشترطت التكثيف الرؤيوي كمساحة أرق لانبعاثاتها. وقد شكلت الرواية الدرامية - في اعتقادنا - محور تشكيل إبداعي امتزجت فيه الرواية بالأسلوب في شحن الدلالة بأكبر طاقة إيحائية «فإذا كانت الدراما قادمة

(1) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 34.

(2) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، دار شراع، دمشق، ط 3، 1996، ص 103.

في الحياة، فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه؛ لأنّه هو الذي يستكشفها وقد تدّع عن استبصاره⁽¹⁾.

أما هذه الرواية فإنّها تتعقّل فلسفياً مع أدونيس الذي يدخل - شعرياً - في علاقة خلق وتوحد مع الأشياء التي تتجاوز أفق التسمية وتتعدّاه إلى تعرية المعنى.

لقد أراد أدونيس أن يعيد صياغة الكون - شعرياً - وأن يأخذ بطرق الأسماء، يعتقدّها من مسمياتها إلى غاية أكبر من الإشارة. فماذا لو أتيح للشاعر أن يكشف الحجب، ويدخل في ضوء الأشياء؟ وهذا ما حاول أدونيس أن يعبر عنه من خلال محور التوتر الذي من شأنه أن يكشف عن إرادة الخلق في قوله:

محمولاً على الموج الذي يهدّر في غوري مجهولاً خفي
 رُدّعني نومي الآسر نم في مقلتي
 إليها الشيء الذي اجهدَ كي ادخلَ فيه
 إليها الشيء الذي اجهدَ كي أخرجَ منه⁽²⁾

فالشعر عند أدونيس يأخذ شكله من الحقيقة الوجودية للكائن، وهي قلق الذات إزاء الكيّونة. ولعل ما يؤرق الشاعر، ويشقّيه هنا، هو الشرخ الوجودي الذي يتتجاوز الظاهر إلى الخفي عبر حركتين متناقضتين، وفي اتجاهين متضادين:

(1) عزال الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 283.

(2) هذا هو اسبي [وقصائد أخرى] ج 2، ص 379.

النَّزُولُ إِلَى الْأَعْمَاقِ «أَدْخُلْ فِيهِ» → []
الصعود إلى الأفاق «أخرج منه» ← []
إن أدونيس يرفض عزلة الكلمات والأشياء، ولذلك
نجدـهـ - عبر مسعاـهـ الفلسفـيـ - يـتـطـلـعـ إلى تـحـقـيقـ المـكـنـ
الـشـعـريـ، فـكـثـيرـاـ ماـ يـبـوـحـيـ بـانـ الـمـائـةـ لـيـتـ مـاـلـةـ خـلـقـ لـغـةـ
جـديـدةـ، بـقـدرـ ماـ هـيـ مـائـةـ تـعـلـمـ لـغـةـ جـديـدةـ، هـيـ لـغـةـ
الـأـشـيـاءـ ذاتـهاـ⁽¹⁾

لقد تفرد أدونيس عن غيره من الشعراء باحتواه طاقة
الخلق، ولعلها ترجمة أخرى لبحثه الدؤوب عن لغة جديدة
تحتضن عالم الأشياء. ويفترض أن عمقه الفكري، وحـتـهـ
الـفـلـسـفـيـ كانـاـ سـبـباـ فيـ إـغـنـاءـ تـغـيـرـتـ الشـعـرـيـةـ الـتـيـ تـشـرـبـتـ منـ
الـرـاثـ الـعـالـمـيـ، بماـ فـيـ ذـلـكـ الـمـالـحـ وـالـأـسـاطـيرـ، أـضـفـ إـلـىـ
ذـلـكـ التـزـعـةـ الـصـرـفـيـةـ الـتـيـ أـضـفـتـ عـلـىـ تـجـارـبـهـ أـبعـادـاـ
استـرـافـيـةـ.

إن الرؤيا الدرامية عند أدونيس مبنية على التقابل،
تقابـلـ «ـالـعـيـ وـالـبـصـيرـ»ـ وهيـ الدـلـالـةـ الضـمـنـيـةـ الـتـيـ تـقـودـ إـلـيـهاـ
الـمـدـلـوـلـاتـ، وـتـصـبـ فـيـهاـ. أـضـفـ إـلـىـ ذـلـكـ أـنـ هـذـهـ الرـؤـيـاـ لاـ
تـنـوـلـ إـلـىـ الصـرـاعـ وـإـنـاـ تـعـلـمـ عـلـىـ تـفـعـيلـ التـوـرـ، وـهـيـ مـيـزةـ
الـفـعـلـ الشـعـرـيـ لـدـيـهـ الـذـيـ يـنـأـيـ عـلـىـ التـسـاؤـلـ:

وـخـدـبـيـ الـكـونـ فـاجـفـانـهـ
تـبـلـبـسـ اـجـفـانـيـ

(1) ينظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 271.

وخد بي الكون بحربي
فأيتها بيتكر الثاني^(١)

ويضرب هذا النماذل في عمق الفهم الكوني، رغبة في اكتشاف جوهر الوجود، وهي محاولة توحد روئيتي، تصنعها إرادة الخلق بوصفها «حلقة الوصل الأساسية بين تذويم أدونيس لذاته، وتذويته للعالم. فهي إذ تدفعه في اتجاه إفراغ ذاته من كل ما علق بها من آثار التثيير، فإنها تحوله إلى طاقة غير مقيدة للفعل الخلاق»^(٢).

إن كثافة المفهوم قد تعجب جالية المشار إليه في لحظة التلقى. فالتراتيب الغامضة، والدلالات الموجلة في التعقيد قد لا تتحقق التكثيف الأمثل. كما أن المفي في التعقيدات اللغوية وأضفاء الصبغة التعبيرية على النصوص من شأنه أن يصرف القارئ عنها، «من طبيعة الرؤيا - إذا استمرت في انفلاتها علينا، مهما حاولنا التغلغل في مطواها وتلقيفها - أن يتضاءل في النهاية مفعولها علينا؛ فالهزيمة الجمالية التي تعيينا في بعض غوماض القول البديع، لا يمكن أن تلزمنا إلى ما لا نهاية، والصلة بين القصائد إذا اعتمدت الهزة الجمالية وحدها، وهي هزة الذهمة والمحيرة المستحبة، لابد أن تهن شيئاً فشيئاً وتخن نتائج القراءة»^(٣).

(١) أدونيس: الآثار الكاملة، ج ١، ص ٧٩.

(٢) ينظر، عادل شامر: الشعر والوجود، ص 292.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا: النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٣، ١٩٨٢، ص ٧٩.

ومهما يكن، فإن رؤيا النص في تقاطعها مع رؤيا القراءة لا يشترط فيها أن تقف عند الغاية المعنوية للنص، بل أن تتعدها إلى مستوى الخلق الدلالي الذي يحققه التلقي. كما أن ابتعاد الدلالات التصية واستغلاقها لا يعكس دائماً الفموض الإيجابي، كما لا يوحى - في الآن نفسه - بعجز القراءة عن فض تلك المغاليق.

ولهذا نرى أن قصيدة التر العرية - في استغلاقها المبهم نسبياً - حققت جماليات ذات خصوصيات أسلوبية مغايرة دلالة وتشكيلاً. وعلى الرغم من ذلك أخفقت في تفعيل حرکية التلقي، ومن ثم لا يمكن الحكم باستمرارية هذا النوع أو عدم الاستمرارية، وإنما يمكن فقط تعقبه في أبعد حالاته الخلودية والجهولية.

المبحث الثاني

استعادة الممکن الصوفي

- ❖ الواقع الأسمى والتأمل الإشرافي
- ❖ استلهام رؤيا التصوف

الواقع الأسمى والتأمل الإشرافي

هناك تلميح من بعض النقاد الغربيين إلى ضرورة مقاومة الشعر لكل ما ليس منه صوناً لطبيعته التي تشَكُّل فيها، وفي ذلك تأكيد أن «الشعر يعيش في لغته، ولا يمكن فصله بأي حال عن ألفاظه التي كتب بها، فذلك هي طبيعة الشعر»⁽¹⁾.

وقد يكون المقصود من ذلك هو احتفاظ الشعر بقوته السحرية التي تتدفق من انباب لغت، ذلك الانباب الذي عبر عنه المباحث بـ«كثرة الماء» في سياق حديثه عن قضية اللفظ والمعنى:.. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتغير اللفظ، وسهولة الخروج، وكثرة الماء..⁽²⁾.

أما حرکية التجريب، التي قادت شعراء قصيدة النثر إلى استفاد كل عناصر اللغة والحياة في تعقيداتها وغموضاتها اللامتناهية، فقد كانت دعوة إلى ميلاد أفق معاير، وبدلارات جديدة تتجاوز مفهوم القيمة «الذى أرهق الفن وضيق الخناق على المبدعين. ومن ثمة كانت تلك الدعوة بمثابة إطلاق العنان

(1) الزيارت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة، محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيحة، بيروت، 1961، ص 335.

(2) الحيوان، تلح/ عبد السلام هارون، دار الحلبي، ج 3، 1965، 132.

للمخيلة والذاكرة في ابتكار عوالم شعرية، تحقيقاً لروح الأشخاص الفني. ولا غرابة في أن نظل «القصيدة هي الطاقة العضوية المنسجمة التي تحول غموض الحياة وتناثرها وتفاهتها إلى وضوح العمل الفني ودفته وكمال صورته»^(١).

ولأجل الرغبة في اكتمال صورة الفن، بل الشعراً المعاصرون إلى لغة الوجودان الروحي، فتوحدوا برموزها واستعانتوا بكتافتها، وهي اللغة التي تجمع في قصيدة التراث بين التجلّي الرؤيوي لأنكشاف المجرد من المحسوس، ولصوغ المجهول من المعلوم، وبين واقع التجربة الحياتية في قسوتها وفهرها ومرارتها.

إذا كان التصوف بوصفه تاماً إثراقياً قد جنحت به أرواح الشعراء، وفاضت به قلوبهم، فإن التزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر ليست حركة اندفعافية سطحية أو سلبية، وإنما هي حركة في قلب الواقع، وانبثاق من الأعماق. وإذا كان مصدر هذه الحركة هو الإنسان فإن غايتها هي الإنسان أيضاً. وقد استمدت الصوفية قرئتها من صميم التحول والتتجدد، قياساً إلى رأي الشبل القائل: «التصوف أن يكون الصوفي كما كان قبل أن يكون» وهذه الكيونة ذات مقام علوي لا يصعد إليه إلا من خبر أسرار الكون، وتبخر فيه.

ولتأكيد أن الإنسان هو جوهر الكون - كما هو الشأن

(١) البرابت درو: *الشعر كيف تفهمه وتندوقه*، ص 343

في نظرهم - لم يتردد أحد أقطاب المتصوفة، وهو ابن عربي، في القول:

وتحسب أنك جرم صفير
وفيك انطوى العالم الأكبر

وإذا كانت علاقة الشعر بالتصوف هي علاقة قديمة جداً، فقد توسل المتصوفة بالشعر والثر على السواء. أما في الشعر العربي المعاصر فقد اخترت، هذه العلاقة، بعدين: يتصل الأول منهما بالتعبير، حيث أسهم في تطوير الشكل «اللغة»، ويتعلق الثاني بالدلالة، التي تجسدت في روح التمرد الذي ظهر باتساع الرؤيا وزوال المعنى التقليدي الذي أدى إلى ابتكار حالات وجودانية، هي أقرب إلى التجلي منها إلى الظهور.

وفي خضم هذين البعدين استعاد الشعر العربي موقفه من الوجود، وعلاقته بالواقع، ولكن بوعي مختلف، مكّنه من امتلاك أدوات الرؤيا والتفسير، والانبعاث والتجدد، ونبذ الثبوتية، وزجر السكون. وقد تكون الفقرة الحقيقة لهذا الشعر في التحول من بلاغة الكلمات إلى بلاغة الأشياء.

لقد استوحى كثير من شعراء قصيدة النثر الفضاء الصوفي الذي ألمّهم مشاعر التصور المألف، والنظرية المعتادة للأشياء، كما برهنت كتاباتهم الشعرية عن تجارب أشبه ما تكون بسطحات الصوفية، على نحو ما نجده عند ابن عربي، والشّفري، والحلّاج، وأبي سعiven، وأبي الفارض، وغيرهم كثير من خلقوا عوالم خاصة بهم تختلف لغة،

ونكراً، وإيقاعاً، ورؤياً، حيث كان لهم بذلك تأثير عميق في وجدان وتفكير شعراء هذه القصيدة، إذ وجدوا فيها جالية خاصة، وشكلت بذلك رافداً جوهرياً، أسمهم في مسار تحولات الشعر العربي على مستوى البنية والدلالة.

وقد أشار أدونيس إلى أن قوام الجمالية الصوفية يمكن في أمرين:

الأول - هو أن عاولة الكشف عن الغيب لا توصل إلا إلى مزيد من الحاجة إليها، فما يعرفه الإنسان ليس إلا عبة لما يظل غير معروف، ويدعوه إلى معرفته، كأنه بقدر ما يعلم يزداد جهلاً، أي يزداد رغبة في استقصاء الغيب، على اعتبار أنه - بحسب رأي التَّفْري - «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»⁽¹⁾ من حيث إن اللغة أعجز عن أن تحمل طاقة ما يتصوره الإنسان، وبخاصة المبدع الذي يرى أكثر مما يعرف.

والثاني - هو أن تجربة الكشف تفترض، للتعبير عنها، كلاما يفلت - في آن - من أغلال العقلانية والمنطق، ومن أغلال المشترك الشائع⁽²⁾. لقد كانت هذه الجمالية تبشيرًا

(1) محمد بن عبد الجبار التَّفْري: المواقف والمخاريط (موقف ما نصنع بالمسألة)، تحقيق: أرثر بورخنا أبريري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 من .115

(2) أدونيس: الصوفية والرواية، دار الساتي، ط١، 1996، ص 140

حقيقياً بولادة شكل أدبي جديد، يعلن منذ البداية هوية غير مطابقة، لا تشکل الصوفية بالنسبة إليها سوى منبع الاكتشاف.

إن الشاعر غير ملتزم بتصوير الواقع ونقله، بل هو في مواجهته له يرغب في تغييره. وإذا كان الصوفي متقطعاً عن الواقع، فإن الشاعر لا ينفي له الانفصال عنه، كما يجب ألا ينصلح فيه، إنه «مدعوا لأن يجعله ممكناً» وبذلك فهو يطل على هذا الممكن بعين الرأي، شأنه في ذلك شأن الصوفي.

وتجدر الإشارة إلى أن انتقال الشعر المعاصر إلى عوالم الصوفية كان بعرض إثبات الدلالة بوفرة الإشارة، وبذلك انتوّعت تحليات الشعر الصوفي عبر مجموعة أصوات يمكن أن نجمعها - على غايتها - في دائرين: الدائرة الأولى تضم رجال التصرف الذين خاضوا غمار الطريق الصوفي، وقطعوا مراحله، ثم عبروا عن ذلك شعراً، والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين اخذبوا، لأغراض فنية، إلى التراث الصوفي، وإلى الرؤية الصوفية الرحبة، فصاغوا ذلك في شعر يحمل روح التصرف ومذاقه^(١).

وعلى الرغم من مطالبة الشعراء بالالتزام بقضايا مجتمعاتهم، والقضايا الإنسانية، فقد استمدوا مفهوم الحرية

(١) يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، ع 3، م 150، 1996، ص

من التزعة الصوفية التي قادتهم إلى اكتشاف المعنى الإنساني دون التموقع على الذات. وقد كانت وسائلهم في ذلك الحلم الذي من شأنه أن يكون «متىكناً» إما بالوحدة أو الحلول أو الاتصال. التمكّن الأول لهذه لا خلق، أي غيب في الحلم لا شهرد فيه، وهو بذلك احتمال، إنه تلك القصيدة المستجيبة التي يبحث الشعراء عن توصيل وافي لها، والتي تكمّن استعمالها في الفرق الشاسع بين المتأهي اللغوي واللامتأهي الحلمي. والتمكّن الثاني: التلذذ بالخلق، وهو الغياب الإضافي كما يسميه المتصوفة، أي الحصول المطلق على أعيان الفعل والاحتمال، ثم تحقيقها في الخارج. التمكّن الثالث: لعب للذيد، إنه حوار مع الموجرات في مقام غياب الغياب، أي فعل مطلق، ومحاكاً^(١).

لقد أضاف الحس الصوفي - أو التزعة الصوفية، كما يسمّيها البعض - بعدها جالياً إلى قصيدة النثر، وجعلها تمارس فعل التجريب والتتجديف، وعلى الرغم من هذا التأثير فإنه قادر البعض إلى الخلط بين الطموح والحلّم، وبين الحدس والمذيان، وبين المعرفة الجذبة والرقويا، والمساءلة والفهم، وبين الفوضى والتتكلف، واصطناع المواقف. غير أن البعض الآخر ظلّ واعياً، فطنًا، مدركًا الفرق بين هذه الأمور، بل كان هـهـ الروحـيـدـ هو ابتكـارـ شـكـلـ جـدـيدـ نـابـعـ منـ طـبـيعـةـ

(١) نمير العكش: أسلة الشعر، المذكرة العربية للدراسات والنشر، ط١، 1979، ص 69.

التفرد، ومن أصلة التجدد. ولتحقيق ذلك كان لزاماً عليهم غنطبي كثير من الأشكال القديمة، ومع ذلك فقد وجدوا في التراث الصوفي رمزاً للتعبير عن واقعهم، كما وجدوا فيه أيضاً جالية طافحة باللغة الحلمية، فكان اللامتاهي في الرمز هو النهاية التي بفضلها كون شعراً قصيدة النثر معجمهم الشعري.

يبقى بعد ذلك التساؤل، كيف استلهم شعراً قصيدة النثر الفضاء الدلالي، وجعلوا منه تجلياً أسمى في كتاباتهم؟ وكيف تحولت الجمالية الصوفية «شكلأً ومعنى» إلى منبع خصب للخيال، ورؤيا خالصة لإعادة بناء الواقع؟.

استلهام رؤيا التصوف^(٥)

لا شك في أن الصوفية منحت الشعر العربي المعاصر فضاءً أرحب للتجريب، سواءً بما توفره من أدوات شعرية تقوم على تكثيف الرمز، والمجازية الخارقة، أم بما تفجّره منوعي حي، متاجسراً، خارقاً، مشعّ.

وينبغي أن نشير في هذا الصدد إلى التقارب بين التصوف الذي يتولّ بالشعر، وبين الشعر الذي يستلهم التصوف، وكان التجربتين معاً تتعاضدان «وليس أدلة على عمق الرابطة التي تربط الصوفي بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال: الحلاج، وابن عربي، وابن الفارض، ورابعة،

(٥) الصوفي هو الفاني بنفسه، البالقي بالله تعالى، المستخلص من الطيانع، المتصل بحقيقة الحقائق. وقيل إنما سمي الصوفية كذلك لأنهم في الصف الأول بين يدي الله عز وجل. والتصوف: هو التخلق بالأخلاق الإلهية، بالوقوف مع الآداب الشرعية ظاهراً، نيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطناً نيرى حكمها من الباطن في الظاهر. ينظر عبد المنعم الحفني: معجم الصوفية، دار المسيرة، 1980، ص 45، 157. كما أن الفكر الجمالي لدى الصوفية يعني بالنظر المطلق المرتبط بنكروتي الفناء ووحدة الوجود، فالرؤى الصوفية تنظر إلى الأشياء بإطلاق، متتجاوزة بذلك فكرة التجريد. ينظر، عبد القادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 73.

وساهم كانوا في نفس الوقت شعراء كباراً، وقد استخدمو الشعري في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية⁽¹⁾، وكذلك الشأن بالنسبة إلى بعض تجارب شعراتنا المعاصرين الذين أفادوا من هؤلاء الرواد، فامتزجت الكشفية الصوفية التراثية - بخاصة الشعرية منها - بالرؤيا الشعرية المعاصرة، سواء في تفاعل التجربتين مع الكون، أم في نزوعهما إلى ما وراء المعلوم، بلغة أكثر مما تكون إيقاعية، رامزة. أضف إلى ذلك أن ما يجمعهما وهو «انكبابهما على المجرد، والمطلق، والمعنوي» - يجعل منهما كائنين ينشدان الحرية في أرق معارجها. فكما تجتب الصوفى سلطة الواقع، والعقل، والحس، يتتجنب الشاعر العربى المعاصر أيضاً كل أنواع القيد التي تحدُّ من رؤيته الشعرية⁽²⁾.

من هنا، كان مطلب قصيدة النثر - موضوع هذا البحث - متبايناً مع مطلب حاجات الإنسان لطموحاته، كما أخذ هذا الجنس الأدبي المتمرد عن الصوفية المعجم اللغوي، المتمثل في رشاقة الألفاظ، ورقة العبارات، للتعبير عن عمق الأحاسيس، كما استوحى منها الرمز، واستلهم منها الحالة، فالصوفية بوصفها موقفاً، تشوش لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته، وهي، بوصفها تعبيراً، تشوش

(1) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 132، 133.

(2) محمد بنعماره: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مطبعة المدارس، ط 1، 2001، ص 160.

لنظام الكلام المألوف⁽¹⁾. وقد تبنت قصيدة النثر هذا الموقف شكلاً ورؤياً، وغبل ذلك في كتابات شعراء استهويهم المكافحة والوجود، فوجدوا في التجربة الصوفية جرأةً معايرأً من حيث كونها «لا تقدم أفكاراً بالمعنى الفلسفى التجريدي، وإنما تقدم حالات ومناخات، وهي لا تردد، ولا تعلم، وإنما توظف الأشياء وتتفجر أسرارها»⁽²⁾.

وعلى اعتبار أن الإنسان مجبول على الحدس فقد المذهب إلى الإنصات، والتتدفق، والفيض، واتخذ من هذه العلامات مراتب التسامي والتفاعل مع الوجود.

غير أن هذا التسامي لا يتم بمعزل عن الواقع الحقيقى، وألا ظلّ مجرد انقياد سلبي غير بعيد؛ لأن «الشعر خطاب وعمل في نطاق التاريخ الحى لا في نطاق الفراغ من الترق والشرق والتوتر»⁽³⁾. وإذا كانت هذه الأشياء مما ينمي غبطة الشاعر، فليت مما يؤسس لواقع الشعر الذى يجب أن يكون فاعلاً وليس منفعلاً فحسب.

إن التصوف في الشعر ليس ظاهرة استشرافية وحسب، بل هو تجربة وجدانية، مكنت الشعراء من اختراق الواقع، واستبطان الممكن. ومن الواضح أن الفرق بين الصوفي والشاعر، هو أن الصوفي يكابد تحولات بمعايشته الحقيقة،

(1) أدونيس: *الصوفية والسورالية*، ص 142.

(2) المرجع نفسه، ص 142.

(3) مصطفى ناصف: *نظريّة التأويل*، النادي الأدبي، جدة، ط 1، 2001، ص 113.

بينما يعايش الشاعر تأملاته الذاتية للواقع، من هنا «نرى الصوفي يعيش في قلق وغربة، غربة عن الواقع والمجتمع والناس، وغربة عن النفس»، ولذا نراء في رحلة مستمرة دائمة^(١)، كذلك حاول الشاعر الذي يتوسل باللغة والحلم، سعيًا وراء تحقيق واقع معكן.

وقد يكون بداعن من هذا المعنى أن نجد شعراء قصيدة النثر يصدرون عن رؤيا باطنية ترغب في أن تكون متأصلة، ومنبثقه، ومتجلدة، لذلك كانت «الصوفية ثورة على المفاهيم السائدة، ودعوة إلى تغيير الواقع المستهلك»، ورؤيا جديدة للكون والوجود، عبرت عن ذلك بلغة جديدة ومتباينة حية، غير مألونة، وتراكيب مولدة تعتمد على الرموز الموجية الدالة، والصور المبهمة البعيدة المدى والمعانٍ العميقة الغور^(٢). وقد أضافت هذه الرؤيا إلى الشعر نبضاً جديداً في مواكبته معطيات الواقع يتغير باستمرار.

لقد كان للجوء شعراء قصيدة النثر إلى الصوفية بوصفها رؤيا ثورية، من جهة، ولكنها - من جهة أخرى - ابتكرت خطاباً متبايناً، وأفاقاً جديدة، الأثر المتميز في الحركة الشعرية المعاصرة، شكلاً ومعنى. من هنا «كان للمتصوفة التأثير الأكبر في شعراء هذه القصيدة، ذلك أن كثيراً من المتصوفة عبروا بتفكيرهم وسلوكيهم عن سخطهم على

(١) عبد الحميد جيد: *الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر*، مؤسسة توقيع، لبنان، ط١، ١٩٨٠، ص ١٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٨.

مجتمعاتهم، ومعارضتهم للسلطات الدينية والسياسية التي كانت تقوم على توجيه هذه المجتمعات والتحكم في مقدراتها، وفرض الاتجاهات التي تضمن استمرار سيطرتها، في الوقت الذي لم يكن يسمح لهم فيه بالتدخل لتغيير المفاهيم السائدة، بل مورست عليهم ضغوط جعلتهم ينكفون عن أنفسهم، يعبرون عن معاناتهم بما يتسمج وشعورهم تجاه الواقع⁽¹⁾. لا يخفى على أحد أن قصيدة النثر في جوهرها قائمة على التغيير، بل إن هدفها الأسنى الذي ناضلت من أجله هو قلب المفاهيم، ليس بدافع الاستخلاف، وإنما بغرض إنشاء عوالم جديدة من التفكير؛ لأن سمة الخلق، شكلاً ودلالة، كانت هي السمة الغالبة على مختلف مراحل التحوّلات.

لعل السؤال المهم الذي رافق تحولات خطاب قصيدة النثر - من خلال اتصال الشعر العربي المعاصر بالتصوف - يكمن فيما إذا كانت خصائص الخطاب الصوفي، في قصيدة النثر، مستوحاة من المفهوم الصوفي للشعر، ومستمدة من شكله، أم من موقفه الإنساني؟.

صحيح أن الخطاب الصوفي «شعره ونثره» يستمد صلابته من الموقف الكوني في البحث عن الحقيقة، غير أن ذلك لا يتم بمعزل عن «شعرية الحال»، يعبر عنها المتصوفة، التي أساسها الكثافة الإيحائية، والطاقة اللامتاهية للرمز، في رؤيتها الكشفية، «وهكذا نرى الشعر الصوفي يجمع بين

(1) يوسف حاتم جابر: ص 16

الصور المتناقضة، والمواصفات المضادة لصياغة فنية رائعة، كما أن الصوفية يعتمدون على رموز غامضة للتعبير عن معانיהם الباطنية في غير تكلف⁽¹⁾.

لقد أخذ شعراء قصيدة النثر كثيراً من المصادر الأسلوبية والفنية من الصوفية، بالإضافة إلى المراقب الإنسانية، ناهيك عن الفضاء الرؤيوي المشحون بالوعي الكشفي، وأصبح الشاعر، من هذا المنظور، دليلاً لعين القلب، ورانياً بطاقة الخلق، عبر أفق لانهائية المعنى، يفوق بمحاسه حدود المكان، ويخرج بتأمله حدود الزمان.

كثيراً ما يتناص الخطاب الشعري مع الخطاب القرآني، وذلك بعرض مضاعفة الإحساس بالمعنى الغائب، وحفر القارئ على إعمال التأمل، وقد نلمس ذلك في شعر محمد الشهاري، في السفر الثاني من الأحاديث قوله:

قم الليل كله
قس النار والطين
لا تقس أحداً عليها⁽²⁾

فإذا علمنا أن النص مستوحى - بداع من الاستلهام الروحي - من الخطاب القرآني، في قوله تعالى: «بَأَيْمَانِ الرَّبِيعِ فِي أَيْلَلِ إِلَّا قَلَّا ۖ إِنَّمَا أَنْتَ مُنْذَهٌ عَنِ الْمُنْذَهِ»^①

(1) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 100.

(2) ينظر، برسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصل، مرجع سابق، ص 156.

وَرَبِّلَ الْقُرْمَانَ تَرْبِيلًا لَهُ⁽¹⁾. إذا علمنا ذلك، أدركنا كفاءة الشاعر في إغناء الدلالة، مع إشاعٍ جديداً يولد دلالة جديدة في سياقه الخاص، المخاص بالشهاوي⁽²⁾، وعوضي الشاعر في تفجير عناصر الكون، مثيداً عالمه الوجوداني بنشوة التكروين «وفي النهاية يكون قيام الليل، كله لقياس النار والطين، أو الوزن النوعي لذات الشاعر بين نزوعه السماوي «النار» ورسوخه «الأرضي» الطين «وكلاهما من عناصر تكروين ذاته»⁽³⁾.

وكثيراً ما تكشف لدى شعراء قصيدة النثر صور من قبس التصوف، محاولين بذلك تحطيم حدود الظاهر الذي يعجز عن احتواء احتمالاتهم ورؤاهم: «ما يحلم أن يقوله لا فتسع له الكلمات»⁽⁴⁾.

والصورة نفسها مستمدّة ومقتببة من نص التفري⁽⁵⁾:
كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة

يبدو أن أدونيس، في كثير من مراوقة الإبداعية، لم يجد

(1) سورة العزم، الآيات: 1 - 4.

(2) ينظر، يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصل، مرجع سابق، ص 156.

(3) المرجع نفسه، ص 156.

(4) أدونيس: الآثار الكاملة، ص 274.

(5) محمد بن عبد الجبار التفري: المواقف والمخاطبات (موقف ما تصنّع بالمسألة)، تحقيق: أرثى يوحنا أربيري، تقديم وتعليق عبد القادر محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 ص 115.

بدأ من التعلق بالتجارب الروحية للمتصوفة، لما فيها من مشاعر فياضة في تعبيراتها الباطنية الذوقية التي يسمى فيها الشاعر الرائي إلى تحويل الروايا من موقع الذات والذوق إلى موقع الكتابة والنسخ، مع ما يحيط بذلك من وعي بعجز اللغة، أي خيق العبارة أمام اتساع الروايا، من حيث إن علاقة العبارة بالروايا، أي صلة المعتبر بالمعتبر عنه، رستخت في الوعي الصوفي معضلة التباعد بين الروايا واللغة، التي تحاول نقلها، وفي هذه الحال تكون اللغة عاجزة إذا لم تتحرر من الاستخدام الوصفي الذي هيمن عليها أمداً بعيداً^(١). وبفضل وعي المتصوفة، وبخاصة الشعراء من قدماء ومحدثين، استطاعت اللغة الإبداعية أن تتخلص - ولو نسبياً - من هذا الارتباط الوصفي إلى الارتباط الذوقى، الإيحائى، فأخذت الهم الشعري، في نزعته الصوفية، يتمحور حول لغة الإشارة، لغة تنقل تعبيرية الذات، وتتهم في الكشف عن جمالية لا مرتبة لباطن الأشياء في دلالاتها المفجّرة لروايا الشاعر التي تفوق طاقة اللغة، وهو ما يمنحها تفرّدها الخاص.

والملاحظ، أن معاناة شعراء قصيدة النثر تتمثل في مفارقة التصور للأدأة؛ ولذلك فقد ناضلوا من أجل ابتكار شكل قابل لاحتراء عنف تصوّراتهم، فلجأوا إلى أساليب النثر المتحرّزة، وأوجدوا صيغاً استلهموا معظمها من الفيض الصوفي:

(١) ينظر، محمد بنعمراء: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، دار المدارس، ط ١، ٢٠٠٠ مس 49.

القلب الذي لا يعرف كيف يحترق
كيف يصبح شعلة وفاجة
من نار... وضياء
القلب الذي لا يعرف كيف يشرق
بدموع الفرح
وهو في آتم احتراقه
هذا القلب
ينبغي أن يطرد
من جنة العشق⁽²⁾

فالصورة الدالة هنا تكشف عن شغف الشاعر في
مسعاه للوصول إلى معرفة حقائق الكون، عبر تناكل الروايا:

الاحتراق
تناكل } علامة الوصول إلى مرتبة العشق
الإشارة

فالقلب الذي لا يعرف كيف يحترق } هو قلب لا
يصدق عشقه
والقلب الذي لا يعرف كيف يشرق } وبالتالي فطريق الوصول مسدود
وكما يتنفس الوصول بعدم: الاحتراق → ← الإشراق
فإنه يتحقق بمدويهما «والاحتراق هو رغبة الصوفي

(1) سليمان عراد: أغاني إلى زمرة اللوتون (ديوان) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، ص.36.

القصوى، إذ به يكون قد وصل إلى غايته. والوصول إلى الغاية ملاده الأخير، هو تحقيق لرغباته كلها^(١).

وإذا كنا لا نستبعد تناصاً - دلالياً - مع رباعيات

الحياة:

أولى بهذا القلب أن يُخْفِق
وفي ضرام الحب أن يُحرَق

فإننا نلمس حَأَ صوفياً متماماً بفيض الإشراق الذي يحول الكون إلى جنة عشق أبيدي تخلد فيها القلوب العاشقة، ويجعل من دلالة العشق مفتاح الولوج إلى هذه الجنة، وكان الشاعر يقلب الدلالة بتحول حادثة خروج آدم من الجنة:

الدلالة الأولى ← آدم يطرد من الجنة لأنه لا يحب اثناء
الدلالة الثانية ← آدم يعود إلى الجنة لأنه يعشق
اثناء

ويصبح العشق هو الشرط الإنساني الأساسي لاستمرار الحياة.

لقد كان جلوء شعراء قصيدة النثر إلى الحس الصوفي جزءاً من حركة التحوّل التي مَتَّ الشعر العربي المعاصر. فمع الاستبقاء على الطابع الروماني ازدادت الحاجة إلى الارتباط الوثيق بين رؤيا التصرف القائمة على الفناء في الله، والوصول

إلى الحقيقة، وعلى فكرة موت الجسد وخلود النفس، وبين تغلب قوى التأمل «عين القلب» على قوى العقل.

فالصوفي باختراقه الحجب يتلذّث إلى الأعظم، وهي التجربة التي أراد أن يخوضها شعراء معاصرون، ومن ضمنهم شعراء قصيدة النثر، الذين تحملت عندهم هذه التجربة بوفرة رموزها، وكثافة إيماعاتها. ويمقدار تمكّهم بهذه التجربة ازداد إحساسهم بضيق الواقع فوجدوا «في الرؤيا الصوفية وسيلة للانسحاب من الحياة، أو هذا الوجود الظاهري، وفرصة للتأمل والوصول إلى الحقيقة. ولماذا لا ينسحب الإنسان المعاصر من الحياة وهو يحس تفاهتها وإحباطه وإنهزامه؟⁽¹⁾». وكما انحدر الشعراء من تيمة العشق دلالة للتسامي الروحي، كذلك نظروا إلى الموت على أنه الشكل التحرري الأنقي.

وإذا تأملنا قصيدة «جرة الفقدان»⁽²⁾ لقاسم حداد نشعر بأننا في «حضره» نص لا يهدأ، ولا يطمأن له، ولكنه نص للتذوق أكثر منه للفهم، فمنذ البداية يهفلك النص بنار الرؤيا، ويرمي بك في اللاممكן، حيث تتساوى دلالة الفقدان مع نقىض الممكن أو مع المبهم.

(1) محمد مصطفى هنادرة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، م14ع، 1981، ص 112.

(2) قبر قاسم، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، البحرين، 1997، ص 266.

عندما نقرأ النص نرى عوالم ذلك البهم فقدان، تتكتّف
لنا على أكثر من ممكّن فتطفو على السطح المتناقضات
لتتصهّر في الأعماق:

ماذا سيبيقي عندما تنهال جمرتنا الخفية في هواء الليل
ماذا يختفي فينا،
وهذا ماوئنا الدمويُّ يستعصي،
وطير الزوج ينتظر احتمالاً واحداً للموت.

إن الوجود لا نظير له سوى أصالته، كذلك لا بديل
للموت، إنه الاحتمال الوحيد لنظل طلقاء. إن «طير الروح»
خارج وجوده يظل أسيراً، لذلك هو يتحرر بالموت الذي
يُصلّف السلف، ويُؤلّف الأشياء:

هل نمشي على ليل الحديد لجنة تهوي
وندرج بالغرائي،
ربما ينهار أسرانا على تذكاريهم ونَؤجل الأسلاف.
هل نُمننا طويلاً كي نجرّب موتنا
فيتنا،
... ويُؤلّف الأشياء.

ماذا ينتهي فينا وبidea،
عندما تبقى بقايانا على باب المساء
وتصطفينا شهوة المكبّوت،
ماذا ستفرقنا في المرايا،
هل نؤثث سورة الفتوى بتفسير يكافئنا على الاخطاء،
لو كنا عرِفنا جمرة فقدان، وهي علامة الشكوى،

ستدرج موتنا.. متى⁽¹⁾

يخلق الشاعر حالة صوفية يمتحن من خلالها على استمرار سطو الماضي على الحاضر والمستقبل، مما ينعكس سلباً على قضايا المجتمع، ويشير هذا الموقف من خلال العلامات التي يوظفها «الاحتمال الواحد للموت» مرجأ، «الألاف مؤجلة»، «النوم طويل» الجنة متعدمة = ← جنة نهري.

أما العلامة الكبرى لهذا السطر: فهي التساؤل الذي لا يأت إلا بجواب تقليدي:

ماذا سنقرأ في المرايا،

هل نؤثث سورة الفتوى بتفسير يكافئنا على الأخطاء⁽²⁾.

إننا بحاجة إلى المعرفة - كما يقول الشاعر - لكي نعيد صياغة مستقبلنا، وهي تجربة لا بد أن تكون جماعية تتم عنها نون الجماعة التي جيء بها خصيصاً لتكريس تاريخ مشترك من النكبات، والفرح، والبكاء:

بكينا حسرة،

وتماهت الذكرى مع النسيان،

لو كنا مزجنا ليل قتلانا بماء النوم

لم تهمل قصائضنا على ماضٍ لنا.

متنا قليلاً وانتهينا في البداية،

(1) المصدر السابق، ص 266، 267.

(2) نفسه، ص 267.

لم نؤجل سرنا
 كنا انحرنا قبل قتلانا واخطانا كما نهوى،
 فلا ماء سيرثينا
 ولا ناراً ستمدحنا⁽¹⁾

ربما نظر البعض إلى التصوف على أنه هروب من الواقع واستسلام له، غير أنه - في اعتقادنا - شكل من أشكال التحدي، وتشويه للواقع، مما أدى إلى خلق نوع من الاستجابة غير المعتادة، في ظل ابتكار نظام جديد من الفكر، ينبعق من افتتان الإنسان بال تعالى. ووفقاً لذلك استطاع الشاعر «أن يأخذ من الصوفية إرادة الكشف المستمر، أي النضال ضد المنطقية العقلانية، ورفض الخضوع لشكل مفروض على أنه شكل نهانٍ... وأن يأخذ تجدد الصور والأشكال بحيث تبقى له القدرة الدائمة على استشراف الغيب»⁽²⁾.

وانطلاقاً من اعتبار أن الأفكار ليست ثابتة ولا نهائية، بُرِزَّوعي جديد يحاول ألا يكون البديل «الوثني» لكل ما هو راسخ، ولكنه يسعى إلى تفجير كل المعطيات السابقة وإخراجها من حيز السكونية المطلقة، إلى فضاء التجدد والتساؤل. غير أن جزءاً كبيراً من هذا التفكير قد خضع

(1) المصدر السابق، ص 268.

(2) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجلدية في الشعر العربي المعاصر، ص 98.

للغوصى والريب، مما جعل الكثير من المبدعين والنقاد يشكّون في أصالة هذا التغيير، وبخاصة إذا كان في معظمها نتاج تجارب فردية. ومع ذلك فقد ظل التمثّل بالجديد غاية كل إنسان.

إن النزعة الصوفية قد أضافت إلى قصيدة النثر فن رؤية الأشياء وتشكّلها، ومنحت الشعراء القدرة على التماส المتاقض في التلاحم، والوحدة في الكثرة، من حيث إن «الصوفين يستندون في تعايرهم ورؤيائهم إلى القرآن الكريم، فكان لهم خير معين، واستقروا منه مفهوم التاقض، وانبثق النقيس عن النقيس»⁽¹⁾. كما في قوله تعالى: **﴿لَيَنْجُحُ الَّذِي وَنَّ أَلَّتِ وَلَيَخْرُجُ الَّذِي مِنْ أَلَّتِ﴾**⁽²⁾. ومن ثمة ندرك أن قصيدة النثر قد تقرّبت من مبادئ الصوفية، وبخاصة «الصرافية الثورية» بوصفها مكوناً دلائياً، ومؤشرًا على حدة التزاولات التي أثارتها حول الكرون، والإنسان، وحقيقة الوجود، كما أضافت إلى الواقع معنى أن يكون بعدياً ومنتجاً، «ولم تكن هذه الشورة ولidea نزوة عابرة، بل هي ولidea أزمة روحية وفكريّة، شكّلت صدمة للواقع والإنسان، وحرّكت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة وسلّم بها لا يزعزعها شك، ولا تتواءل إلا بما تحمله من قيم يقينية.

(1) المرجع السابق، ص 100.

(2) سورة بورس، الآية: 31.

وقد عبرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأججة بالنار المتقدة في القلب، والروح، والفكر، والوجدان⁽¹⁾، وهي الدعوة التي أشاد بها شعراء قصيدة النثر الذين راحوا يبحثون عن آفاق جديدة تخلّصهم من هيمنة المضامين المتكررة، والمعاني المستهلكة، فلم يترددوا في التجريب، بل نجدهم يفتحون كل مجالات الحياة، محاولين تغيير النظرة إلى الأشياء، وبخاصة أن القيم الصوفية قد فتحت تأملاتها على علاقات جديدة بين العلامة والشيء، وأودعت في واعيتهما مقدرة خاصة على استشاف العالم، و بواسطته الأشياء، وفي هذا الشأن رأى أحد الفلاسفة الغربيين «أن الشاعر المسلم الصوفي إذ يسعى إلى استشاف الإلهي في الأشياء المخلوقة طرأ، فإذا استشفه فيها فعلاً، يتخلّ عن أنواع الخاص... وهذا ما يعود عليه بالداخلية الصافية، والسعادة الحرة، والغبطة البهيجية التي هي من قمة الشرقي حين يعزف عن خصوصيته ليستغرق في الأزلي والمطلق»⁽²⁾.

وبينما يتصل الجانب الأكبر من التغيير في قصيدة النثر، في تأثيرها بالنزعة الصوفية بخلخلة الأشكال والأساليب فإن الشكل القديم لم يعد يلام عمّق التحولات الدلالية المستجدة. ولعل لجوء قصيدة النثر إلى هذا الشكل بالذات ما

(1) عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتراويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1994، ص. 64.

(2) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 99.

هو إلا نتيجة لتلك التحولات في صداتها المتفاعل مع طبيعة الحياة ومستجداتها، فجماعات المبادرة كاسحة وجذرية، استمدت أدواتها من أسباب تحرّرها، وبأسلوب يتلاءم مع فكرة التسامي الروحي لخلق تجربة ذاتية ممكّنة، فاستطاع المصوّفة، من خلال هذا الأسلوب، المواءمة بين ذواتهم والمثل التي يطمحون إليها، فقدموا رؤيا جديدة للكون والوجود، ودعوا إلى تغيير الواقع المستهلك، فكان من شأن هذا الأسلوب أن اشترك مع قصيدة النثر في كونه مكثفاً، وفي كون تراكيبيه تعتمد على الرموز الموحية، وعلى الصور وألمعاني العميقه الغور⁽¹⁾.

إن ولع الشعراء بالتصوف والباطنية جعلهم ينزعون إلى التخيّي وراء رموز من كثافة الإيحاء، فجذبوا إلى آفاق من الرؤيا والتزق إلى المجهول، وعوالم من الشوّى، ولم يكن هذا التزوع مقتصرًا على شعراء قصيدة النثر. غير أن هؤلاء الشعراء هم الذين دفعوا بهذا الفيض إلى أقصاه، مستغلين الخصائص الجمالية: من غموض، ومرونة، وإيجاز، ووحدة، ولامالوفية.

ولن ازدادت دهشة شعراء قصيدة النثر بخاصة أنهم ينهلون من الفيض الصوفي، فقد وصل بهم الأمر إلى بناء سياق لغوي خاص، يكتسي طابعه من الانفلات، ومن كل ما يمت بصلة إلى أي قيد بلاغي أو فكري، فاذاً أصبح هذا

(1) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 17.

الصرع الأسلوبى في مظاهره، غير المألوفة وغير المتأهبة، شكلاً من أشكال التعبير المعتبر عن آفاقهم، ضمن وظيفة ترميزية تهدف إلى تجاوز الظاهر إلى الباطن، وبناء الحاضر من الغائب.

وإذا كان رامبو قد فجر بنايبع هذه الفيوضات بتعطيل الشعور، والرحلة في الغيب، لتأسيس خطاب جديد يتعارض مع الواقع، ويحيط إنتاج المعرفة من العقل إلى القلب، قماشياً مع الروايا الكثفية، مما جعله يتدرّب على ممارسة الملوسة، ويلجأ إلى كل صوفيات الجنون⁽¹⁾، وقبله وبسبعة قرون استطاع عبيدي الدين بن عربي، أول شاعر رمزي كبير في حركة الشعر العالمية، وواحد من أقدم من كتبوا قصيدة النثر، استطاع أن يرى داخل الأشياء أرواحاً لطيفة، غريبة، فيها استجابة مودعة لما يراد منها، هي سر حياتها، وتلك الأرواح أمانة عند تلك الأشياء، محبرة في تلك الصور تؤديها إلى هذا الروح الإنساني الذي قدرت له⁽²⁾. أما أدونيس فقد جا إلى صقل الفاظه، ودرب الفكرة على الامتزاج بالفيض الصوفي، فكان شاعراً رائياً، مستشرفاً، وقف مع التقرى، وصلب مع الملائج، وسکر مع العطار، حتى قيل عنه «إنه شاعر في المقام الأول، وصوفي، وساحر،

(1) ينظر، سوزان برثار: تصدية الشِّرِّ من بودلير إلى الوقت الراهن، ص 204.

(2) يوسف سامي اليوسف: ما الشعر المظيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص 146.

وباطني، ونبيوي، في المقام الثاني⁽¹⁾، وهو ما يوضحه المقطع التالي، من «تحولات العاشر»، يقول:

أشجر حولك
واهوى، بيتك وبيني، نسراً بآلاف الأجنحة
أسمع أطرافك الهازية
أسمع شهقة الخاصرة وسلام الأوراك
يغلبني الحال
أدخل صحراء الجزع هاتفًا باسمك
نازلاً إلى الأطباق السفلی
في حضرة العالم الأضيق .
أشاهد النار والدموع في صحن واحد
أشاهد مدينة العجب
وتسرkr احوالی⁽²⁾

إنه بالإضافة إلى المعجم الصوفي الواضح في هذه المقطوعة: الحال، أشاهد، تسرkr، فإن رؤيا أدونيس تحرف عن النظر إلى المشاهدة، وتبني على تشاكيل الطبيعة، في إشاراتها، باللغة، متضمنة بذلك شعرية معرفية ذكرية، حيث يرى في العالم ما لا يراه الآخرون، على اعتبار أن الشرخ الذي يلازم الواقع هو الذي يجعل الشاعر يتطلع إلى الثناء الرؤيا الإبداعية، وقد تمثل واقعاً أسمى، تجلّى في

(1) وفيق خنة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ص 31.

(2) أدونيس: الآثار الكاملة، ج 1، ص 514.

وحدة المتنافض: النار/ الدمع، الشيء، ونقيضه.

لقد استأنس أدونيس في تعبيرية «وحدة المتنافض» فجعلها محور البناء الشعري، لغة ودلالة، وظل يشتق من الثنائيات التقابلية الدلالات التي يرمز إليها، وقد زرته بحركة لاهبانية، وربما بسبب ذلك جاءت بعض عناوينه متضمنة تلك الثنائيات، مثل: مفرد بصيغة الجمع، وكتاب التحرّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهر، ويمكن أن تؤرّل ثانية الليل والنهر في العنوان من زاوية أخرى بوصفها تنويأً لثانية الظاهر والباطن التي شغلتها الصوفية في خطابها كما في فهمها للوجود... وأدونيس إذ يعتمد هذا التخيّل الصوفي في بناء العنوان، بوصفه جزءاً من النص، يتغّيا التشكّيب على صفاء المرويّة، والانفتاح على ذاته باعتبارها كلا. فهذا المفرد بصيغة الجمع هو، في الآن ذاته، جمّ بصيغة المفرد. وهو ما تجسّد في تقديم الشاعر للذات والمرجودات^(١).

ويصل الترجم الشعري ذروته في «فصل المواقف» حيث نقرأ للشاعر:

اضع نفسي خارج كل شيء وأقول للجتون الرشيق ان
يسرق اهدافي كنسيم غربي
انقطع، انفصل، انفصّم

(١) خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار تربقال، ط١، 2000، ص 127 - 129.

أختبئ تحت شفتي
بعيداً بعيداً بعيداً
في الضوء في الظلام
في الصمت في الذهول
في لغة تغير الكلام
في مطر يغير الفصول
في الظلام الجامِع والسيِّر بلا وصول
بعيداً بعيداً بعيداً
عن الثقل والعائق^(١)

يتعدد اشتغال الخطاب الصوفي في الإبداع الشعري بتنوع الدلالي الذي يصبر الشاعر إلى تفجيره، فبساطة ما يوفره هذا الاشتغال من عناصر حية ونابضة يعمل الشاعر على إنتاج الدلالة وتوسيع مجالها الإشاري.

ولا يختلف أدونيس في هذه المقطوعة عن عذاب المصوفة بين الرغبة في الرصوْل وعدم حصولها، وهي للدَّة المكابدة التي تحتاج إلى تكشف الرؤيا واستحالة مطابقتها للواقع. غير أن الأمر يختلف في منظور عبد الكرم حسن الذي يرى أن أدونيس يوظف المصطلحات والمفاهيم - وبخاصة منها الصوفية - «لا لكي ينتهي إليها وإنما لكي ينتهي إليها... [فهو] يستخدم لغة وحدة الوجود [متلاً] في معزل عن معناها الصوفي، فالدهشة والكشف والرزايا

(١) أدونيس: الآثار الكاملة، ج ١، ص ٥٨١ - ٥٨٢.

والإشارة... مجرد ألفاظ يستعيرها الشاعر من معاجم فكرية وروحية متنوعة دون أن يتميّز هو إلى مدارسها... وكل هذا يعني ترخلق «الدال» في شعر أدونيس، أو انزياحه بما يولد فضلاً من المدلولات⁽¹⁾.

إن الشاعر في قصيدة النثر لا يكتفي بإنتاج الدلالة، بل يطمح إلى تحويل نظرته إلى الحياة، و موقفه من الواقع إلى ملفوظات رمزية تخزل تلك النظرة، وتنتقل عن طريق توظيف الخطاب الصوقي في بعديه الدلالي والتعبيري، من التكoni إلى الحركي، فتغدو القصيدة لحظة للتحرر المنشود، لذلك تحول دلالتها، وتتعدد إيقاعاتها. وهو ما يجعل من قصيدة النثر «حالة»، ومنحها صفة التحوّل والتجدد الدائرين.

إن الشعر بوصفه «فن إثارة الوجдан»⁽²⁾ لن يتوقف عن فن رؤيا الأشياء في أكثر تجلياتها بساطة وعمقاً، وهي التجربة التي تطلع إليها شعراً، قصيدة النثر في تحطيمهم مبدأ النظر إلى الواقع كمعطى مادي غير قابل للتحول، «وحين يصبح الواقع علامة في اللغة يلتزم الدال بالمدلول، ولا يكون الإبداع إنجازاً للواقع، وإنما يتحول إلى اكتفاء جاهلي، كشفي، يتعدى تجربة العيش إلى استخلاص خصوصية العمل الإبداعي، انطلاقاً من تلاحم الرمزي بالدلالي، والواقعي

(1) عبد الكريم حن: لغة الشعر في زمرة الكيماء [بين تحولات المعنى ومعنى التحولات] الم رسالة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1992، ص 285، 286.

(2) يوسف سامي البوسف: ما الشعر العظيم، ص 148.

بالحلمي، والرفيوي بالأسطوري⁽¹⁾.

وإذا كان هذا الطموح قد ذهب بشعراء قصيدة النثر إلى «واقعية بلا ضفاف»، فإن الرغبة في إبداع شكل جديد، وإضافة جالية جديدة أحدثت استجابة لدى أولئك الشعراء، وعمقت لديهم الإحساس بالمعنى بعيداً بفكرة التجربة. وقد لا نجد تعليقاً أفضل - في هذا المجال - من ذلك التمازن الذي أوردته سوزان برنار بشأن «حالات النشرة الصوفية» (الذى رامبو، وهو قوله: ذلك ما يدفعنا إلى التمازن عن مدى نجاحه [الشاعر] في منحنا الشعور بعالم مجهول»⁽²⁾.

(1) خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1997، ص .91.

(2) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 1، ص 205.

الفصل الرابع

تحولات الإيقاع

المبحث الأول - إيقاع التناغم الشكلي

المبحث الثاني - شاعرية تناقض الدلالي

المبحث الأول

إيقاع التناجم الشكلي

- ❖ إيقاع التشاكل
- ❖ إيقاع التقابل

إيقاع التشاكل

اختلف النقاد حول أهمية الموسيقى والخيال بالنسبة للشعر، ففريق جعل من الخيال جوهر كل شاعرية، وفريق اتخذ من الموسيقى المعنى الأسمى لكل تجربة شعرية، غير أن ميزان الأفضلية هو أبعد ما يكون عن دراستنا هذه التي تتطلع إلى رؤيا تاملية لا ترحب في تأكيد وجهة نظر نهاية، بل تدعى إلى الماءلة والإثراء.

ضمن هذا المنظور يبرز سزال الإيقاع في قصيدة النثر وقد حل معه، كغيره من عناصر تشكيل الخطاب الشعري، تازلات وطروحات متناقضة وغير مستقرة، ومن الطبيعي أن يرافق فعل التحول في نظام العروض أوجهًا متعددة من المتغيرات في المفاهيم والرؤى والأدوات.

وحيث لم يميز النقد المعاصر بين موسيقى الشعر والإيقاع، فإن المصطلح لم يستقر؛ إذ هناك من يستعمل مصطلح «الإيقاع» وهناك من يفضل «الموسيقى» على الرغم من تلاشي المصطلح الأخير في الدراسات الحديثة (وابدا يتراجع استعمال كلمة موسيقى مع النقد الحديث، أو نقد القصيدة الحديثة، حتى أن الذين كتبوا عن قصيدة النثر قلما

أوردوا كلمة «موسيقى»، وكان «الإيقاع» و«البنية الإيقاعية» أكثر حضوراً في نصوصهم النقدية⁽¹⁾ فإذا تجاوزنا التسمية الدلالية فإننا لن نعثر على اختلاف كبير، بينما تغير معنى العيد بين الموسيقى والإيقاع الداخلي من خلال قوله: «إن أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة، جزءاً يتولد في حركة موظفة دلائلاً. إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة»⁽²⁾. ويتصل هذا القول من جهة بالوظيفة الدلالية للبنية الإيقاعية، ومن جهة أخرى بأهمية الإيقاع الدلالي وشاعرية التاغم الباطني. ويفتق أدونيس مع معنى العيد في ما تذهب إليه، مؤكداً أن «إيقاع الجملة وعلاقتها بالأصوات، والمعانى والصور، وطافة الكلام الإيمانية، والذبذبات التي تجبرها الإيماءات وراءها من الأصوات المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم قد توجد فيه، وقد توجد دونه»⁽³⁾.

ولعل النتائج التي ترمي إليها هذه الآراء تتمثل في المعادلة التالية:

(1) أحمد بزرن: قصيدة التر العرية، ص 140.

(2) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص 105.

(3) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 116.

الشعر من دون وزن يعطي موسيقى
موسيقى في الشعر
لإيقاع ينشأ عن
العروض ليس هو كل الموسيقى
البنية والدلالة

وهذا ما سعت إليه قصيدة النثر في الدفاع عن م مشروعها. فبكسر نظام العروض كان لزاماً على أولئك الشعراء إيجاد البديل وابتکاره، فلجأوا إلى اللغة في كل تشكيلاتها، وأروع خجلاتها، وكان اكتشاف الإيقاع الداخلي بين «الوهم، والواقع، والحلم» أسطورة الشكل الجديد، هيأ للمتلقي حالة من الاندماج والتاغم الروحي مع مظاهر هذا الإيقاع الجديد «فهذا الجهد لإيجاد لغة قادرة على الحديث إلى الروح، من الروح إلى الروح، على نحو ما نراه في شعر رامبو، فهذا الجهد يخاطر، بفعل العنفوان الروحي، بتفجير الأطر الجاهزة، وبسحق الأشكال المألوفة للغة وللنظم»^(١).

وقد تماشت نظرة الشعراء العرب مع الشعراء الغربيين في إقدامهم على كسر قواعد النظم بتحريض من واقع التحول نفسه الذي بات يفرض على الشاعر اتباع حالة الترقب لدى متلقيه، وتتأتى هذه الحالة معايرة للامتناع الشعري الذي أهاب وجдан الشاعر بتخليه عن الأشكال السابقة وهو «يرفض الوسائل الآلية لتعاويد الشعر الموزون المقفى»:

(1) ينظر، سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 133.

وسيدعو إلى سحر أكثر براعة في الكلمات نفسها، وفي التوازنات الخفية بين المعنى والصوت، بين الفكرة والإيقاع، بين التجربة الشعرية واللغة التي ترجمها⁽¹⁾. وهي التماعيد ذاتها التي أوجد شعراء قصيدة النثر لأنفسهم في أجوانها وطقوها فضاءات لابتكارهم، وهنّيات لهم مساحات لاستغلال واكتشاف أروع الصياغات الفنية، وهي تتخذ من الواقع إيقاعاً خالصاً ومتجددأ.

ولم يكن من شأن تلك التجارب نكران «القيمة الفنية للوزن والقافية»، ولكنها تدعو إلى نفي اعتبارها دعامة جوهرية ونهائية لكل بنية إيقاعية. ومن هنا كانت ثورة الحدانة في رويتها للأوزان والقوافي منسجمة مع ثورة الشعراء الذين رفضوا أن تظل تلك القوالب الجاهزة مكبلة لمحفزاتهم الإبداعية، وكان يبدو أن تلك الثورة لم تكن ضد الوزن والقافية، وإنما كانت ضد طريقة استعمالها وتوظيفها، فالفرق يمكن في طريقة الاستخدام الجديدة التي فتحت المجال واسعاً لمزيد من حرية الخلق والابتكار⁽²⁾.

ولكن السؤال الذي يُستعاد باستمرار يمكن في ما مدى جدة تلك المحاولات؟ وما مقدار تأثيرها في الحركة الشعرية؟ وما متوى وعمق تأصيلها؟

كما أظهر شعراء قصيدة النثر تحولات في الرقى

(1) المرجع نفسه، ص 134.

(2) ينظر، خيرة حمر العين: شعرية الانزياح، ص 238.

والتعبير، كذلك برهنوا على إمكانية بعث حركة إيقاعية بانسجة جديدة و مختلفة، وخاصة وأن قصيدة النثر لم تكن امتداداً لشكل قديم انحدرت منه وأخرفت عنه، بل اعتبرت ابتكاً حرّاً يولد لته، ومتلك خصائصه وإمكاناته. لذلك «لم يعد الأمر يتعلق برد فعل ضد العروض الكلاميكي، ولا بمساعٍ شكلية وفنية خالصة... وربما، أيضاً، إلى إبداعٍ شعر أكثر حداثة في موضوعاته، وفي نغماته»⁽¹⁾. فحقّي وإن لم تعد الاشتراطات الحياتية بمعزل عن الفن، فهو لن يكُف عن تجريديته وتعاليه، وشفافيته، أو ما تعبّر عنه سوزان برنار بـ«الخدس بعالم غير مرن».

من غير الصواب أن ننظر إلى تحولات الإيقاع على أنها تحولات وزنية، أو بمعنى أدق «شكلية»، أولاً - لأن التحول حدث في صلب النظام، ولم يطرأ على شكله، ثانياً - لأن دلالة التحول ذاتها انتقلت من الظاهر إلى الباطن، فحملت معها معنى التحول الدلالي لوظائف البنية الإيقاعية.

وهكذا فإن النظرة السطحية ستفقد تلك الدلالات بعدها الجللي في التحول من السكون «نظام العروض» إلى الحركة «أنظمة الإيقاع». ولعل كلمة التحول لا تتضمن معنى الانتقال [من وإلى] ولكنها تتطبق على دلالة التشكيل المتمامي الذي تعمل كل مراحله، وتتضافر عناصره، لتوليد الشكل

(1) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص. 134.

المنبق، ومن نعنة فإن إيقاع قصيدة التر هو مجموع التترات الدلالية واللفظية، من حيث كونه «بعد حاصلًا للعلاقات الداخلية في القصيدة وما يتفرع عنها من قيم جالية ونية مرتبطة بالنشاط النفي الذي لا ندركه من خلاله صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور»، «وهنا يكون الإيقاع حركة تسير مع النص، وتبهض في نسيج مكوناته لتوبيخ الدلالات»⁽¹⁾.

إن التفكير في البنية الإيقاعية كان سبباً في الانتباه إلى الحركات الداخلية للقصيدة، مما نجح عنه الاهتمام بوحدة النص وكلية النسيج النصي، وعوض أن يظل نظام العروض مجرد قوالب جاهزة فقد تم اختراقه مع قصيدة «التفعيلة»، وأنها لم تتحرر كلياً من سلطة الوزن، ولا القافية، ولم يتعد التحول البنية الشكلية، غير أن اكتشاف صياغات إيقاعية مغايرة كان ولد ثورة «قصيدة التر» التي حاولت «تحويل هذا المتجه في مستوى الوزني فقط، من متجه سعي إلى متجه دلالي، أي أنها اعتمدت المعنى فقط أساساً بنانياً للشعر؛ دون أن تنسى بقية المؤثرات الصوتية واللحية»⁽²⁾. ولكن، لا تبدو قصيدة التر بهذا الفهم مجرد تغيير في اتجاه [المعلم] من سياق يسلط العروض نظاماً ثابتاً إلى سياق يفترض اللغة مسلكاً خالصاً لكل التحولات الإيقاعية الواردة والمحتملة؟.

(1) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة التر، ص 244.

(2) سعيد الغانمي: أقمعة النص، دار الشؤون الثقافية، العراق، ط 1، 1991 ص 71.

ربما يمكن الاختلاف في هذا الفرق. ففي حين ينظر إلى العروض على أنه مكتمل ونهائي، ينظر إلى اللغة على أنها إمداد ل النهائي من القدرة على التشكيل والتحت.

إن المشكلة التي أثارتها قصيدة النثر تكمن في ماهية الشعر وطبيعته. فإذا كان - الشعر - هو اللغة البدية للنثر، أو على حد تعبير هربرت ريد من أنه «أكثر أولية من النثر، إنه النشاط الأولى للعقل البشري»^(١)، فإن النثر سوف يبعد أكثر تغييراً عن المدينة وتبنياً بعاليها، فكيف ينتقل الشعر من البداية إلى المدينة من دون أن يفقد كثيراً من خصوصياته؟.

أم تكن الكلمة في النثر أكثر دقة والتزاماً بالقواعد؟ أم يخفق الشعر في التحرّل من قواعد العروض إلى قواعد النثر؟ الأن الشعر هو كسر وانتهاء لكل القواعد؟ «بهذا المعنى يصبح في الشعر ما يشبه أن يكون انتهاءكاً، ما يشبه أن يكون معاكسة أو استخداماً غير مألوف للكلمة، يغفي وكأنه شيء عادي»^(٢). فالشعرية لا تكمن في نظام بعينه، وإنما تتحقق بتضارف مجموعة من العناصر اللغوية والعاطفية، فتمنح النص نوعاً من الجاذبية والفرد «وهذا يعني أن القصيدة إذ تنطلق، أخيراً، من تجربة مميزة، فهي تنزع إلى مغادرة مناخ التماثيل الغفل»^(٣) لتصبح كياناً حراً ومتجانساً، أي نطاً يفرد بما له

(١) طبيعة الشعر، ص 40.

(٢) المرجع السابق، ص 42.

(٣) بمعنى التمايز الكلي لنظام العروض في بنية القصيدة القديمة «عمود الشعر».

من حرية في التكرّن والانتظام⁽¹⁾.

غير أن ما يجب تأكيده هو استحالة تصور قراءة استثنائية لشكل إبداعي انبثق متمرداً، بوصفه كياناً مستقلاً، وربما نتجت هذه الاستحالة عن تصور التخمينات التأويلية في طبيعة وأبعاده «في غياب مصطلح نقدى»، وأدوات تحليل ناجعة وملائمة للميدان المدروس⁽²⁾. بمعنى أن الدراسات التطبيقية للعمل الشعري تتخل حذرة ومتغيرة لكنها غيبة بما يكفي، ليزيل عنها اللبس ويخلع عنها القصور.

ومن هنا ازداد حرصنا على تكريس مبادئ التأمل في محاولة للجمع بين القراءة التأويلية والتحليل النصي - في استطاعة - وخاصة ونحن نشهد عنابة مضاعفة بفعل التلقى، وذلك باعطاء الأولوية لدور المتلقى: القارئ / السامع / المشاهد؛ ليس فقط في ترجمة ما يتلقاه من الفنون والإبداعات، وإنما ليهم في إعادة خلقها ومن الواضح أن التلقى الجمالي سوف يكسب النصوص الشعرية توقعات أعمق من إمكاناتها الإيقاعية، وقد تمسك بهذه النظرة فقط عندما نكتشف أن القصيدة العربية المعاصرة استطاعت خرق النظام التقليدي السائد حين تمكنت من تزويد المتلقى بالإشاع النصي بمستوى كفاءة التلقى نفسها⁽³⁾.

(1) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 352.

(2) المرجع السابق، ص 353.

(3) ينظر، خبرة حمر العين: شعرية الانزياح، (دراسة في جمالية العدول) ص 237.

لقد انتقلت الفصيدة، إذن، بفعل التحول الإيقاعي من نظام العروض الثابت إلى مفهوم «البنية الإيقاعية» الذي يتمتع بالملوحة، ويتميز بكونه غير مستقر ولا عدود، بالإضافة إلى قدرة على استغلال كل عناصر اللغة [الألفاظ، التراكيب، الدلالات، الصيغ]، وعناصر الذات [العواطف، الأحاسيس].

واستدعا التحول الإيقاعي نوعاً من الاستجابة غيرت طبيعة الإحساس بالنغم. فبعدما اعتاد المتنقي على وحدات نغمية غطية، مكررة، عبر وحدات وزنية يصنعها عادة تنوع التفعيلات، انتقل إلى نوع من الإيقاع تشيره العلامات الداخلية بين الكلمات والتراكيب والصور.

وعلى الرغم من تفاوت التجارب الشعرية بين الأصالة والتفرد، والتقليد والتصنيع، فإن طغيان التجربة ومضاعفة الرغبة في التجديد، أحدث شيئاً من التجارب - غير المؤسس - سواء ضمن تلك التجارب، ذاتها، أو مع الجمهور الذي أوجد لها مساحات من التلقى.

ومع ذلك فإننا نعتقد في صمود أغلبها بداعٍ صياغة عالم شعرى مغاير، يتتجاوز الجمالية القديمة باستخدام أدواته الحديثة [لغة وحلاوة].

ضمن هذا المنظور، كيف تجعل إيقاع التأغم الشكلي عبر هذا التربّ الحلمي الذي جعل من فصيدة النثر نفوراً متواصلاً من التقليد؟، ثم كيف ستتم على خلق إيقاعه الخاص، بعد أن اخْتَذَ من تقلبات اللغة [لفظاً وتركيباً] فضاء للاستخدام الحر؟.

لقد ركزت بعض الدراسات على دور المفردات والجمل وعلاقتها التقابلية والتضادية، وما تحدثه من أثر صوتي / معنوي لخلق الدلالة الموسيقية. وجاءت معظم تلك الدراسات التطبيقية مستلهمة من طبيعة النصوص ذاتها، أي أنها لم تكن ذات منطلقات محددة، وهو الملك نفسه الذي تخذه تأملاتنا في استجابتها للنص، وفي حدود ما تفرضه مقاربتنا من تصور يحاول استدعاء مفهومي: التشاكل / التقابل في إبداع تناغم إيقاعي، على نحو نلمه، مثلاً، عند أني الحاج في قوله:

نجمة البلد الأبدى
التي ألفت بمحرى الشمس
وتغوص

في الوجه الناعم
أكثر حرارة من الندى
أكثر حقيقة من صوت المرأة الآخر
أنقى من غريق ملاك

....

نجمة البلد الأبدى
تفرش البساط القديم
لحوار أعمى
يبتسم
يُرخي رأسه كلَّ مكان
أكثر عذاباً من الكنز

اكثر هدوءاً من الدم
اكثر تناقضاً من الصوت والصدى
تجمع شمل النوم
تُخْبِلُ كالبيطن وتحمل كالهمسة
قاسية كعيوني حاجب لا يُذكر
مُنْقَثَةٌ خطاب
مُتعددة ومضمومة كالضوء

جبانة كالطوفان... يأتي ولا يأتي⁽¹⁾

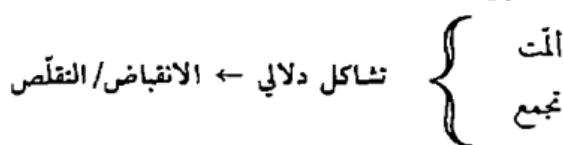
نستطيع تلمس أصداء إيقاعية، فقط، من خلال الصيغ التركيبية. فليست هناك «وحدة نغمية» ثابتة: لا وزن، ولا قافية، ولا تعديلات مكررة. هناك إحساس بمجاذبة وسيطرة أشياء أكثر حقيقة من مجرد أوزان عروضية، هناك إذن جرس ينبض، تتحمّل الكلمات في علاقاتها مع بعضها البعض، درجته بين تصاعد وانخفاض، وانقباض وانبساط، فالأنفعال:

تفوش
تشاكل دلالي ← الاسترخاء/الانبساط/التدبر
يرخي

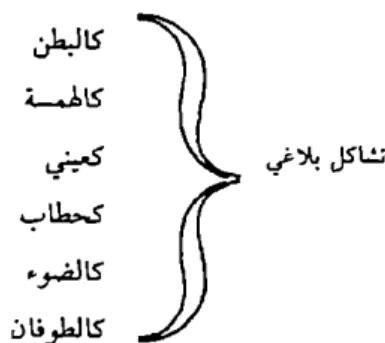
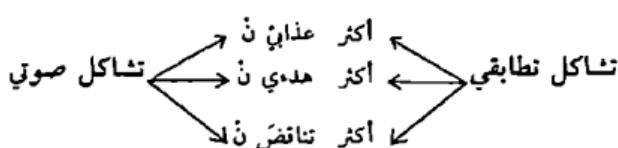
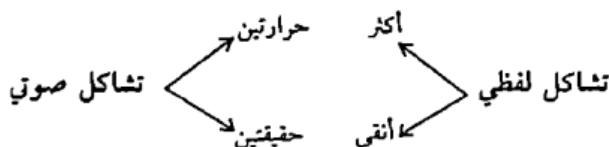
المفتوح / المغلق تضاد

(1) الرأس المقطوع (ديوان)، دار الجديد، ط 3، 1994،
ص 35 - 37.

الفعلان:



فوجود حركة «تشاكل / تضاد» يفيد إثارة جو إيقاعي في مقطوعات نثرية. ليس هذا فقط، فالمقطوعات النثرية هذه لا تزال مشبعة بأنواع أخرى من التشاكلات:



ومما يلفت الانتباه في هذه الصناعة اللفظية وجود ثانيات على هذا النحو:

- | | | |
|---------------|---|-------------------|
| الصوت والصدى | → | الراقي / الحلم |
| تحمّل وتحمّل | → | المعلوم / المجهول |
| يأتى ولا يأتى | → | الحاضر / الغائب |

لقد ظلَّ الاعتقاد سائداً بضرورة الخضوع لنظام العروض والالتزام به، حفاظاً على الففة التلقّي التي كرسها عمود الشعر، والتي هيأت بذلك للسامع نطاً إيقاعياً ثابتاً حرصنَ النقاد على اعتباره «التالي السحري» كموسيقى الشعر العربي. ومع نشوء حركات التحرّل في الأذواق والأفكار، ظهرت الحاجة إلى تفسير الأنطاط السائدة وتعريفها بما يتماشى وتلك التحوّلات. وقد عُدّت «قصيدة التفعيلة» مرحلة متقدمة في كسر الأطر التقليدية، بما في ذلك نظام العروض، غير أن «قصيدة النثر» حلّت، بالإضافة إلى ذلك، رؤيا تمرّدية، واعتبرت تجلياً أسمى بمختلف التحوّلات على صعيدي الإبداع والتلقّي.

وإذا كانت قصيدة النثر تتضمّن «الغوصي المذامة والميل إلى الانتظام» بحسب رأي سوزان برnar فإن ذلك في صميم طبيعتها، فاصحابها يرتفعون الأوزان، إيماناً منهم أن الرزن ليس مما يصنع الشعر، وكذلك ليس النثر مما يخلق الشعر. فهل تحولُ الشعر إلى النثر كفيل بتحقيق الشعرية؟.

إذا عدنا إلى مقاطع أنسى الحاج فإننا لن نعثر على

وحدات نغمية موزونة، ولكتاب نجد «جلأ شعرية» في صميم النثر مما يسمح بترسب موجات إيقاعية تصنعنها أصوات الكلمات، وتثيرها صيفاً مشتركة في التراكيب، كتكرار اسم التفضيل «أكثر» الذي يدل على تأكيد الفرق بين الماصل والممكن «بالمقابلة»؛ كذلك تكرار التشاكلات البلاغية التي تقودها «كاف التشبيه» التي تعد من العوامل الداعية إلى تعميق الإحساس بآياتقاعات متدفعقة، ودالة، تزيد إشراك القارئ / الملقي في العزف والإنجاد.

فما أكثر الكلمات الجافة وهي منظومة في قوالب موزونة، وما أجمل الكلمات المنثورة في عبارات بسيطة، لكنها عندنا بأكثر الآياتقاعات وقعاً في النفس، وأشدتها الصفاقة بالأذغان.

والشاعر محمد الماغوط، شاعر الكلمات الحزينة لا تکاد لفظة من ألفاظه تفیض طفولة وحنيناً، فتأتي آياتقاعاته عميقه وشجية:

آه

الحلم

الحلم

عربتي الذهبية الصلبة
تحطمـت، وتفـرق شعل عجلاتها كالـغـجر
في كل مكان
حلـمت ذات لـيـلة بالـرـبـيع
وعـنـدـما استـيقـظـت

كانت الزهور تغطي وسادتي
وحلمت مرة بالبحر
وفي الصباح
كان فراشي مليئاً بالأصداف ورُعَائِف السمك
ولكن عندما حلمت بالحرية
كانت الحراب
تطوّق عنقي كهالة الصباح⁽¹⁾.

إن الإيقاع لا يمكن فصله عن اللغة، لأن قرامه هو الحركات والسكنات. وكما يمكن تلمس هذه الحركات والسكنات في المادة الصوتية، كذلك يمكن التعرف إليها من أصوات العبارات التي تحدّثها العلاقات بين المفردات من توازيات صوتية، وتشاكّلات لفظية ومعنوية. من ذلك فإن «لكل شاعر حقيقى إيقاعاته الخاصة به، لا بالمعنى الورزى الظاهري للإيقاع، بل بالمعنى العميق الذى يجعل لكل شاعر نوراته وانفجاراته، مفاتيحه وأدقاليه. طريقة في الاستهلال أو في إنتهاء العبارة بضربيه إلى حد بعيد ضربة الريشة لدى الرسام»⁽²⁾. هذه الخاصية التي تشبه بصمات الأصابع هي إلى حد بعيد لصيحة بمرهبة الشاعر وتفرده، وقدرته على التمييز باستخدام اللغة، استخدامات شتى، وضروب متّوّعة، فمهما شراء قصيدة النثر هي أن يجمعوا بين طاقة الشعراء

(1) الآثار الكاملة، ص 282.

(2) شرقى بزيع: اللغة الشعرية بين التطوير والتغيير، مجلة البحرين الثقافية، ع 31، 2002.

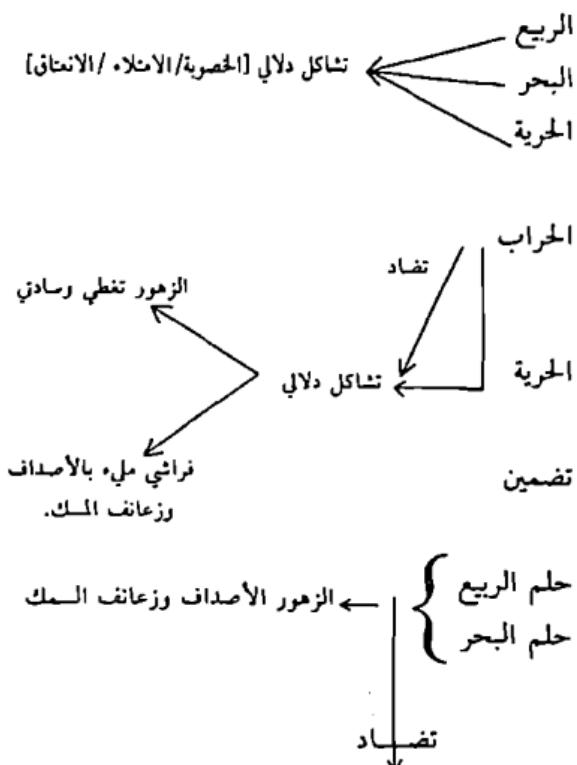
الإيحائية وجنون النثر، مستخلصين، ما استطاعوا، إيقاعات غير مكتسبة ولا متوارثة، ف تكون نتيجة «إحساس» ولبت نتيجة «انعوّد»، وتصبح أيضًا بمثابة الومضة التي تسطع ولا تتكرر.

وقد يحتاج التحليل إلى أدوات أكثر طواعية وليونة من كونها مجرد وسائل نظرية. وربما وجدنا في مصطلح التشاكل أداة ملائمة لكونه «خضع لنطيريات وتوسيعات مما جعل منه نظرية لتحليل النص من جميع جوانبه، شأنه شأن كل مفهوم موسوع». وإذا أخذناه بمفهومه الموسع فإنه سيدخل - لا محالة - مع مفاهيم التوازي، والتضييد، والاتساق، ولذلك فإننا نشير فقط إلى خاصية يمتاز بها من غيره وهو التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية مما يجعله بين التحليل المفردّي، والتحليل الجُمْلِي، والتحليل النصي، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيماءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان، وعن حاجاته وأكياس إشباعها عبر التخيل والمعقلن^(١).

فبتحول قصيدة النثر من «السمعي إلى الدلالي»، ويانقال الإيقاع الشكلي من الوزن إلى التشكيل اللغوبي، من تكرار، وتواز، وتشاكل، وتقابـل... تكون هذه الأخيرة قد تحررت من نظام العروض، لكن من دون أن تستقر في أي

(١) محمد منتاج: التلقى والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٥٩.

نظام آخر. وقد كان ذلك أحد أهم اشتراطاتها: «الحرية»، وهذا يعني أن ولوح قصيدة النثر يمر عبر العمى والبصرة، أو بغير أصح بمقدار ما يحتاج إلى كفاءة تقبلية عالية بمقدار ما يتطلب من البراءة والاعتباطية. وبين هذا وذاك يفقدنا حدتنا إلى اكتشاف إيقاع طفولي الشعر، وطفولي الحزن، تتجهه تشكلاً مفتوحة على الحلم والذاكرة.



- * إن المخيلة الطفولية حالما تنضج وتحلم بالحرية حتى يفتك منها الحلم وتواجه بالموت، وتعلق لها المثانق، فتعيش متنطلقة، مفككة الأوصال.
- * إن الإيقاع في هذه المقطوعة / المعزوفة، يفوق الدلالة. فبانكسار الحلم تتبذد الرغبة في الحياة، ويستمر الحزن.
- * إن الإيقاع بهذا المعنى تصنمه اللغة التي جعلت الطفولة تحلم وتنن ولا تزال غير الموت.

ومن المؤكد أن الإيقاع في قصيدة النثر معقود على الدلالة، أكثر من الموسيقى الخارجية، وإذا كانت الدلالة غير ثابتة فهذا يعني عدم خضوع الإيقاع لقواعد مسبقة، ومني أدركنا تغيرات الشكل علمنا أن في قصيدة النثر، إذن، موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضراء للإيقاعات القديمة المقتنة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتوجة، وحياتنا الجديدة - وهو إيقاع يتجدد كل لحظة^(١). وقد يصعب علينا تحديد جماليات هذا الإيقاع، غير أنه بإمكاننا الحدس به، بحسب ما توفره التجارب الشعرية من نتاج، يستعير من النثر ما يزوّد به روح الشعر.

لقد كان التزاوج بين الشعر/النثر أشبه بعملية تلامس غير مشروعة، لم يتقبلها أغلب الجماهير، ولكن للشعر

(1) ادونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع 14، 1960 ص 77

جهات يختارها بقوه كلماته، وطاقة موسيقاه. ومن ثم كان لجوء الشعراء إلى النثر، والتحرر من القافية والوزن، ثورة إبداعية تطلعت إلى إشاع النص بمتون أخرى ترى في الجملة الشعرية، وفي إيقاع المفردة، وفي التكرار،... طاقات شعرية، لم تستطعها القافية ولا الوزن.

والأهم من ذلك أن اكتشاف هذه المتون متعلق بابتکار الشاعر مما ينحها صفة التفرد، ويضفي عليها سمات التعدد. فإذا تأملنا قصيدة «من الأعماق صرخت لك يا موت» لـ« توفيق صايغ»، نجد أن الإيقاع يتقدم «خنوياً» بفعل الأمر، و«دلالياً» بما يرمز إليه هذا الفعل، وما يحدّثه من تشاكلات صوتية ودلالية تعمق الحس الموسيقي الداخلي، وتعمل على تفعيله:

أقربى، أقربى

أيتها المهرة البيضاء الفتية

أقربى

أيتها المهرة القوية الغنوج،

أقربى واصهى

صهيلك أنغام وتراتيل

سمعتها تسعة أشهر قبل السقوط

وسمعتها تصهل لي في السرير

وسمعتها في أهازيج الراقصين ليالي الزمان

وسمعتها في الكنيسة أعلى من جوقة المرتفعين

وسمعتها في شفتي حبيبتي وقد لفنا الشرشفان

أقربى

واما قفت على ظهرك الوثير
فاركلي الارض وازعقي بوجه السماء
واثيري التراب ورقعي الوجود
واركضي

اركضي اركضي اركضي
اصعدى الجبال واعبرى المجرى،
سابقى الريح والطير والصوء
ووعود المحبين
اركضي حيث طاب لك
ولا تقفي ان احمر ضوء
ولا تسالى عن الطريق
اركضي

الف منخاس بظهرك يثن:

اركضي اركضي اركضي^(١)

إن طبيعة هذا التناكل تغنى عن أي استعداد مسبق
لتهيئة حالة من التاغم. فالأرجح أن الوظيفة النحوية لفعل
الأمر تكشف عن حقيقة التلامم الخفي بين الأداء الوظيفي
للفعل، وبين ما يتولد عنه من دلالات، وبكفي ما ينجم عن
ذلك التلامم من تناغم إيقاعي يسهم في تفعيلة التسارع

(1) مجلة شعر، ع 16، 1960، من 9 - 10.

الحركي لفعل الأمر، من حيث توازي الروظيفه النحوية والوظيفه الدلالية، مما ينثأ عنه نوع من التداعيات التغمية. إن الأساس الإيقاعي لهذه المقطوعة هو حركية الأفعال التي ما تفتك تسيطر على استجابة المتلقى.

ال فعل	الوظيفة النحوية	الوظيفة الدلالية
أفريقي	الأمر	الحركة
اصهلي	= =	الثورة
اركلي	= =	القوة
ازعقي	= =	الثورة
اثيري	= =	الثورة
فرفعي	= =	الثورة
اركضي	= =	السرعة
اصعدي	= =	القوة
اعبرى	= =	التجازر
سابقى	= =	التحدي

يبدو أن تعاقب هذه الأفعال يعلن عن وجود حالة من اللاتباطؤ، يبين فيها التسارع الحركي، إذ يعمل جزء منه على مستوى الشكل، والأآخر على مستوى الدلالة، ومن خلال تداخل وظيفتي الفعل: النحوي / الدلالي ينفرد الإيقاع في هذه المقطوعة بتدفق تدفع به العلاقات اللغوية، مما يعيدنا إلى فرضية الانشاق التي ميزت قصيدة النثر، ويوجي بأهمية الإيقاع المتفجر عبر تقاطع البنية والدلالة، وأنه

ليس نظاماً مفروضاً من الخارج، بل هو تشكّل منبتق من الداخل، مؤكداً «أن عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص، على تقدير عالم الموسيقى في قصيدة الوزن، فهو عالم اتفاقات وقواعد ومواصفات. فشاعر الوزن من هذه الناحية منجم يقبل بقواعد السلف ويتناها، بينما شاعر النثر متفرد ورافض. فهو ليس تلميذاً، بل خالقاً وسيده»^(١). ويبدو أن ثقافة قصيدة النثر العربية كانت أكثر انصياعاً لحسن بودلير الموسيقي الذي أرهقه الشكل القديم، وظل ساعياً في تدميره بغية خلق حالة شعرية تتبع من التذرق الحالص لعلاقة الألفاظ وحركاتها الداخلية والخارجية. وقد بدا الشعور بهذه الحالة مهيمناً، إذ إن جزءاً كبيراً منه يبحث في التجاوب مع أصداء الكلمات وانعكاساتها الوجودانية.

إن إيقاع التشاكل لا يعني بأصوات الكلمات، ولا بحركات الألفاظ التي لا يخفى دورها في الإشاع الموسيقي، ولكن عوضاً عن ذلك يلتفت إلى ما تحدثه العلاقات الدلالية والتراكيبية من تأثيرات إيقاعية تؤديها ببراعة، نلمسها لحظة الإنصات.

بينما قد يتغلغل إيقاع التقابل أكثر لأنه سوف يتجاوز لحظة الإنصات إلى ما يسميه بودلير «التحلّيق الغنائي»، فلا يكون مجرد تأثير انفعالي، بل يصبح إحساساً باطنياً يلتجئ إلى أكثر مساحتنا عمقاً وضباية.

(١) أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع ١٤، ١٩٦٠، ص .٨٠

إيقاع التقابل

تستوجب دراستنا لقصيدة النثر أن نفع في الاعتبار بعض الإخفاق أو التعثر الذي ينجم عادة عن عدم تعرف كاف لخصائص هذا النوع الأدبي، لأن معظمها مأخوذ عن سوزان برنار. ولذلك فإن انصراف أغلب القراء إلى قصيدة التفعيلة كان له ما يبرره. فمن جهة ظلت هذه الأخيرة ملتصقة بألفة التلقى، بينما صمدت قصيدة النثر وانفصلت كليةً عن نظام العروض بدعيوى أن «القصيدة الحديثة لن تكن في أي شكل، وهي جاهدة أبداً في الهروب من كل أنواع الأغباش في أوزان أو إيقاعات محددة»⁽¹⁾. فقتل الأب (عمود الشعر) تكون قصيدة النثر قد تخلت عن الانتماء، ليس بوصفها خروجاً عما يقعد له، وثورة على القوانين وحب، ولكن بوصفها ضد التقنيّن، كما أن رفضها لأي توصيف أو تصنيف جعل منها نوعاً من الوجود الحر لا يمكن حضوره إلا في مستوى تلقيه.

وإذا كانت قصيدة النثر قد هيأت الفارى بمجموع التلقيات غير المعتادة، فإن أهم وسائلها في ذلك هو الانتقال من السياق السمعي إلى السياق الدلالي حيث لا وجود

(1) أدربس: في قصيدة النثر، (مرجع سابق)، ص 75.

للإيقاع خارج الدلالة، بينما تستطيع الإيقاعات الشكلية أن تضفي بعض الرنات الخارجية.

وعلى الرغم مما توحّي به آراء أدونيس من وجوب الانصات إلى نفس الكلمات والمحروف وكيف تتدفق إيقاعاً لا شأن له بالأوزان. إلا أن بعض النقاد لا يرون في تلك الآراء توضيحاً لنمط هذا الإيقاع عدا كونه يتحدد في عنصرين رئيسيين هما: إيقاع شكلي يتمثل في التوازي والتكرار، وإيقاع صوتي يتمثل في النبر وعلاقات الأحرف والأصوات⁽¹⁾، وانطلاقاً من النصوص الشعرية ذاتها يمكن رصد - بحسب رأي دزيريه سقال - ثمانية أنواع من الإيقاعات في قصيدة الشّر من دون الجزم على أنها نهائية⁽²⁾، وهذه الأنماط هي كما يرى:

- 1 - إيقاع التمايل.
- 2 - إيقاع التراجع التدريجي.
- 3 - إيقاع الحرف.
- 4 - إيقاع الجملة.
- 5 - إيقاع التكرار المتمدد مع تغيير داخلي.
- 6 - إيقاع التكرار بلا تغيير.

(1) ينظر، دزيريه سقال: قصيدة الشّر العربيّة (أنماط الإيقاع)، مجلة كتابات معاصرة، ع 30، 1997، ص 108.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 110 وما بعدها.

7 - الإيقاع المتكرر كاللازم.

8 - إيقاع التكرار الموزع.

وكان أولى بهذه الإيقاعات أن تكون في خطة أغاط يكون آخرها التكرار المتعدد. غير أن أهم ما يلفت النظر في هذه الدراسة هو محاولة التعقيد لما هو ضد القاعدة، في حين أنه محاولة تتميز بتصورها «قصيدة النثر إيقاعاً»، ولبست مجرد نثر كما يزعم بعضهم، ولكن ليقاعها خافت وهامس، وبختلاف بطبيعته الحامضة الخافتة هذه عن إيقاع الوزن الأكبر توتركاً والأعلى صوتاً، وعلى هذا يفترض خلق الإيقاع في القصيدة الخالية من الوزن أن يكون الشاعر ذا حس موسيقي مرهف، ويعي وعيَا دقيقاً أشكال الإيقاع وأغاطته في الشعر العربي⁽¹⁾. وفي حين تظهر دراسة ذيربه سقال أكثر يقينية في تأمل ظاهرة الإيقاع الشعري يبدو شربل داغر أكثر حذراً في هذا الشكل الإيقاعي المتكرر ليت باليسيرة أبداً⁽²⁾، هذا الحكم بإطلاق صوربة ما يقدم عليه المنظر يجعل الناقد يتربع عما لا يتفق وطبيعة قصيدة النثر من حيث «يصعب علينا أن نصرخ شكلاً لهذا الإيقاع نتبينه في سائر قصيدة بعينها»⁽³⁾، بينما تبدو شاعرية علوى الماشي أكثر نزوعاً إلى

(1) المصدر نفسه، ص 113.

(2) شربل داغر: *الشعرية العربية الحديثة*، دار توبقال للنشر، ط 1، 1988، ص 63.

(3) المرجع نفسه، ص 63.

وحابة ما يعتمل في الوجдан الشعري من إيقاعية متذبذبة إذ نجده يقول: «وليس كقصيدة النثر فضاء فسيح لا حدود له، نظراً لكونها الميررة الداخلية التي تمثل حركة الذات وأشواطها قبل أن تشكل أو تخضع لنظام خارجي محدد، إنها الإيقاع الحر اللامنضبط بعد، في سياق وزني أو شكل فني»⁽¹⁾.

وعلى الرغم مما تتضمنه بعض التلميحات من احتمال تقنين الإيقاع في قصيدة النثر إلا أنه احتمال ضئيل ينتفي بوجود شرط الحرية، بيد أنه من الواضح جداً أنها مسألة بالغة التعقيد أو كما يقول شربل داغر بأن «قصيدة النثر لم تزل حالة صعبة على الدرس»⁽²⁾. فهل تكمن الصعوبة في عدم اكتمال رؤيا نقدية مكافحة لهذه الحالة، أو تعود بالأساس إلى طبيعة قصيدة النثر؟

وقد نرى في قصيدة النثر إيقاعاً منبجاً من لحظة الكتابة الشعرية وما ينتج عنها من دلالات، ولكننا لا نستبعد دور بعض التراكيب والعناصر اللغوية التي تضفي في تناقلها، وتقابليها، وتكرارها، وتوازيها نوعاً من التداعيات الإيقاعية تشبه تلك التي تحدثها الأوزان والقرافي.

غير أن جوهر الإيقاع في قصيدة النثر هو - في

(1) السكون المتحرك، ج 1، (بنية الإيقاع) منشورات اتحاد كتاب الإمارات، ط 1، 1992، ص 265.

(2) الشعرية العربية الحديثة، ص 64.

تصورنا - انطباع وجداً يوّقه الإحساس الباطني للشاعر وليس الأداء، ولذلك فإن استخلاص أنماط إيقاعية من عمّر قصائد لا يكفي للحكم بأهمية هذه الأنماط.

وهكذا فإنه يمكننا فقط تلمس مساحة لاتهائية من التشكيل والنسيج غير المشابه مراجعين في قراءتنا مسائلين جوهريتين:

أولاً - حرية الإيقاع التي تتجانس مع تناغم الروح المبدعة وهاوّاجها الداخلية.

ثانياً - محاولة استخلاص طبيعة هذا الإيقاع من النصوص ذاتها ووفقاً لمبادئ التلقّي، وبما تمتلكه القراءة من حرية التأويل والتأمل.

فكيف تجلّي إيقاع التقابل في قصيدة النثر؟ أهو تقابل دراً أم مدلولات؟ أم هو نتاج رؤيا تتحذّذ من النقيض سلباً لتكتيف الصور الإيقاعية في المشابه والمجاور، والمتضاد والمتماثل؟

من الثابت أن رؤية الدرال في تقابلها السطحي سوف يتزعّ عنها جاذبيتها وجوهر ما ترمي إليه، كذلك فإن مثل هذا التقابل الشكلي لن يقدم أكثر من توصيفات قد لا تصل إلى لبّ ما نود الوصول إليه. وربما للسبب ذاته آثرنا إلا يقف إيقاع التقابل عند حدود تقابل الألفاظ والجمل، بل يتعداها إلى مستوى العلاقات الغيابية التي ترد في سياق المشار إليه عبر شفرات إيجابية غامضة تتلزم مشاركة الآنا القارئة.

تقول فوزية السندي في قصيدة «متراليات»⁽¹⁾:

قلبي يحمل بثقة واطمئنان

ملقا بكابوس حبك وأمنه

طريف أن نحلم هكذا

دون يقظة

كتفلين في منام ودمع

أسائل الليل عن سر بكانه وعزلته

وانت معي

لنفسني سوياً كسحابة شقية

لا شأن لها بالصحو

نضحك سراً

لكن نبكي جهراً

لعلنا نلاحظ الإيقاع في هذه المقطرعات يتضاعد

بالتقابل، ويظهر أنه إيقاع حاد، ومتوتر، ومشحون، فعل

مستوى الألفاظ ودلالاتها يمكننا إحساء التقابلات التالية:

الاطمئنان / الربع

الحضور / الغياب

الغيم / الصحو

الضحك / البكاء

(1) هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث، المطبعة الشربة
البحرين، 1986، ص .93

السر / الجهر
البيقة / الحلم

وهذه الدلالات السطحية من شأنها أن تخيل إلى دلالات باطنية، يمكننا تصوّرها على النحو التالي:

الاطمئنان / الرعب	←	الترجُّس والخوف
الحلم / البيقة	←	الهروب من المصير
الوحدة والفقدان	←	الغياب / الحضور
اللاماتاهي في الحلم	←	الغيم / الصحو
الضحك / البكاء	←	الحقيقة والواقع

ولو أثنا عدنا إلى سياق النص لوجدنا أنّ حمته منسوجة من تقابل يقوم على ثانية الحياة الراهبة، يصنع طرفها الأول [الواقع] وطرفها الآخر [الحلم] لتشفّف مدى قوة هذا التقابل الذي يتدفع من أعماق المعلوم إلى حدود المجهول بكل ما يخلج النفس الشاعرة من أحلام وهماجس، وما تتطلع إليه من اطمئنان وسعادة. وقد عكست هذه التجربة تجاريًّا مذهبًا مع إيقاع قصيدة النثر «ومن هنا يبدو تلفت شاعر التفعيلة في البحرين نحو قصيدة النثر طبيعياً في إطار تلك الظروف غير الطبيعية المكتوبة، خاصة وأنه لم يلق في الساحة العربية من حوله شكلاً فنيًّا يعبر عن انكسار أحلامه الجماعية التي عبرت عنها قصيدة التفعيلة، سوى ذلك الفضاء الخاص اللامتشكل الحر، المسمى قصيدة النثر والتي ليس لها قانون أبيدي، فهي تتوافق مع شاعر انكسرت

أحالمه في الواقع وفي البنية الإيقاعية التي كان يسكنها⁽¹⁾.
 وقد تكون البنية التي ثار على ثبوتها وخرج عن سكونها قاسم
 حداد علقةً في فضاء الكلمة، خالقاً مخلوقاته الشعرية
 وعناصره المتحركة بالرمز والكتافة والإيحاء والإيقاع المفرد:

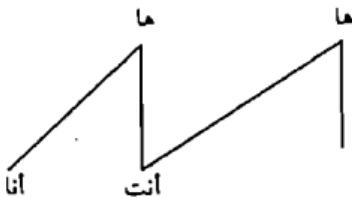
قبل انك الصدر الواسع
 يقبل التوبة، ويأخذ إلى الغواية.
 قلت إنه لي،
 جرّحك الذي تاج الملك ووردة الناس
 قلت لي وحدي.
 هالنت أجمل من يقول
 هالنا أضعف من يسمع
 و يصدق⁽²⁾

تبدى البنية الإيقاعية في هذه المقطوعات وكأنها متروكة
 لسحر التراكيب وهي الجاذبية التي تميز الناج الشعري ببرمه
 لقاسيم حداد. ونکاد هذه المقطوعات تتطق باتساع المفارقة بين
 الدوال [التوبة/الغواية]، [الملك/الناس] غير أن الذي يكسر
 هذه المفارقة هو طبيعة الإسناد، فلا تبرز القيمة الدلالية لهذه
 الدوال إلا من خلال الصوغ الشعري حيث الصدر الذي
 يتقبل التوبة هو نفسه الصدر الذي يؤزج الغواية، وحيث
 الجرح تاج للملك ووردة للناس.

(1) علي الهاشمي: *الكون المتحرك*، ج 1، ص 265.

(2) قاسم حداد: *تبر قاسم*، ص 104، 105.

وهكذا فإن اللغة تلبس الإيقاع ارتعاشات خفية، ثم ما ثلث نثر بنوع من العزف الموسيقي تعلنه التوترات الصوتية لحرف المد، ولنلمس بعض التموجات الإيقاعية على النحو التالي:



ثم يتضاءل الإيقاع ويفتحت بين أجل [من يقول] وأضعف [من يسمع] تاركاً لفضاء اللغة متمة السجال بين جالية القول والإصغاء.

واضح أن إيقاع التقابل في قصيدة النثر متلاحم مع التشكيل والدلالة، بينما الإيقاع في قصيدة التفعيلة منفصل عنهما لأنهما مقنن، ولأنه عبارة عن قوالب خارجية. وقد يكون السبب الذي جعل قصيدة النثر تقاوم صنممية العروض، بل وتنقلب عليه بدعوى أن «هذا الإيقاع يطلع كضرورة من داخل اللغة الشاعرة وليس عنصراً خارجياً متعالياً على النص، جرى الإقرار مسبقاً به [كما الوزن التقليدي] وليت كذلك عنصراً تابعاً للنص، إنما هو جزء عضوي من حركة اللغة الاستعارية والمناخ المحبوب خطياً، وكلمة كلمة»^(١).

(١) شاكر لعيبي قصيدة النثر بوصفها نوعاً ثمرياً مخادعاً

ولكن ألا تبدو حرية الإيقاع ضرباً من التصدع والفووضى بحيث لن يصبح في الإسكان تميز الشعر عن اللاشعر؟ وإذا دحضنا هذا التساؤل، فهل يمكننا الاعتماد على الحدوس والتخيّلات في تصور شكل من الإيقاع عدا النظم العروضي؟

ربما استطعنا تفهم فريق مو «GROUP MU»⁽¹⁾ في تقديرهم للإيقاع من خلال قولهم: «ينسب الإيقاع، كشكل زميّن إلى النظام، أي إلى نظام من التقديرات والتوقعات، كذلك فإن التعرف إلى نظام إيقاعي يتشرط التعرف إلى وحداته المترقبة والظاهرة، فالافتراض يصبح جزءاً كبيراً من الحقيقة عندما يتندّل إلى القرائن الظاهرة في الوقت الذي تحيل إلى التوقع والشك».

يمكتن القول: إن جوهر الإيقاع في قصيدة النثر هو حرية اللغة المتتدفة في تفاعلها الداخلي مع وجдан الشاعر. وهي النقطة التي يكف عنها الشعر عن أن يكون زخرفاً أو نمطاً.

ويقدر تعدد النصوص وتنوعها واختلاف التجارب، تتبع الأشكال حيث لا يميزها سوى ذلك الإحساس بالصفاء الداخلي وهو يحملنا إلى أكثر الدهشات غنى وليقاعية:

نحن الذين قتلنا الملوك وقتلتنا

(1) ينظر، شريل داغر الشعرية العربية الحديثة، ص 63.

عن أي شيء سنحدث
 كانت الأرض ترتج تحتنا
 والسماء تترنح من فوقنا
 وكنا الانسيين، وكنا حليب أمهاتنا المترنحة
 وكنا المياه التي لم تنفك عن التغفر كالمرأيا
 والتقهقر كالمذعور
 نحن الانسيين، شهدنا أكثر من فرح وقيامة
 أعلى من أعلى الموج الضارب في كل الجهات والفصول
 أشد من الشدة، وأقل من الاستكانة⁽²⁾

إن ما يفجر الإيقاع في هذه المقطوعة، هو ولا شك، التقابل، والأصح [تقابل الزمن]، ففعل الماضي في صياغة الجمع [كنا] يضمّر حقيقة ما غُنِّ عن عليه، وتتضاعف حدة هذا التقابل من خلال تضاد الحركات التالية:



(1) شاكر لعبيبي: كيف (ديوان)، دار المدى، ط١، 1998، ص .33

فاللغة في قصيدة النثر متربطة بوظيفة الإيقاع التي لا يمكن أن تفصل عن العلامات الأخرى المشكلة للنص، فلا يصبح الإيقاع نظاماً مستقلاً أو قالياً جاهزاً، وإنما يتحول إلى انبات متواصل مع كل حركة تصدر عن الجملة، أو الكلمة، أو الحرف.

وإذا كنا نستعين في تعليلاتنا للإيقاع الشكلي ببعض المستويات الدلالية فذلك لأن الإيقاع في كلبه نتاج نظام ملائم بحيث لا يسيطر فيه نظام خارجي مثلما هو في القصائد العمودية، وإنما تبرز أهميته بمقدار التاغم الشكلي الذي تبديه الوحدات التركيبية في تكرارها وتواظبها وتقابليها. وهو ما أورح إلينا بأن ننظر إلى بعض الإبداعات من حيث ما تعبيرها من تقابلات لفظية دلالية تثير لدى المتلقي إحساساً بقوى إيقاعية مسيطرة على الجر الشعري.

ولا يعني هذا، بأي حال من الأحوال، أن الإبداعات الأخرى لا ترق إلى مثل هذا الإحساس، كما لا يعني أن إيقاع التقابل هو الأداة المثل أو الوحيدة لتناول طبيعة الإيقاع الشكلي في قصيدة النثر، فهناك أمانات كتلك التي حددتها ديزريه سقال، وتلك التي يحاول النقاد والمنظرون أن يجدوا لها تطبيقاتها العملية من منظور سوزان برنار.

وقد حاولنا أن نخرج هذه الرؤى فوجدنا أن أهمها هو الرؤيا التحليلية التي تبحث في تلازم النصوص مع طرائق التأول التاملي، وهو ما نطمئن إليه في قراءتنا لبعض النصوص.

وإذا عدنا إلى مقطوعة «شاكرا لعي» وجدنا الإيقاع
مشدود إلى حالة من التضاد العنيف، توجّجه تفاعلات
الـ [غمّن] بين حدة الفعل [قتلنا الملوك] الذي يضاعف من
حضور الفاعل ثم ارتداده إلى مفعول به «لا نخوي» [قتلوا].
ثم ما تثبت اللغة بغير الإيقاع إلى أدنى مستويات التضاؤل حتى
لا يبقى للشاعر شيء يتحدث عنه سوى تقابلات باهتة بين
ما [كتنا] من الشذرة والفوقيّة وما [غمّن عليه] من الاستكانة
والتحبّة.

ونلاحظ إيقاع التقابض يتعاظم كلما كان التعارض
الدلالي صارخاً كالذي نقرأ لإبراهيم شكر الله^(١):

أنا حسن مفتاح هارب إلى الحدود
ولكن الحدود تبعد، النهايات تنفتح عن
بدائيات جديدة. الخيط الذي في يدي
طرفه عند حافة العالم، والحافة ممسكة
بحدود الزمن. والزمن أحاجي
مكتوبة في قيعان الفنانيين وراحات اليد
أنا حسن مفتاح رأيت ان كل شيء ممسك
بخناق كل شيء
وأن الزمن الماضي، والزمن المستقبل
قائمان في اللحظة الحاضرة

(١) في الذكرى الأولى لوفاة أبيه، مجلة شعر، ع 23، صيف 1962، ص 26.

واللحظة الحاضرة ضائعة بين طرفي
الماضي والمستقبل.

تبرز هذه المقطوعة اللامتاهي في الضياع، وتعكس
حالة من التيه، فبين طرفي العالم خبط واه، و[أنا] شاعر،
ضائعة.

وبين طرفي الزمن:

بدايات محدودة / نهايات مفتوحة

↓ ↓

[الحاضر] [المستقبل]

إذ تقابل المغلق/المفتوح، الفراغ/الاملاء، المكان/
الزمان، الأنما/العالم، في هذه المقطوعة هو الذي يقصد من
إيقاع التيه الذي يتامى بمحس الفجيعة حيث المكان حدود
متيبة، والزمان دورة مغلقة.

المبحث الثاني

الإيقاع الدلالي وشاعرية
التناغم الباطني

لكي تستمر قصيدة النثر كان عليها أن تقاوم تماسك النظم وفرضي النثر، وقد يكون بين هذا وذاك طابع التوتر الذي جعل سوزان برنانار تحوم حول تقديرات وافتراضات بشأن إيقاع قصيدة النثر، وهل يمكن أن يقعد له، معربة عن رأي لا يخلو من توجس وحيرة من خلال قولها: «ولكن البديهي أن كل قصيدة نثر حقيقة، سواء أكانت «فنية» أم «فروضية» ينبغي أن تمنحنا الإحساس بعالم مغلق ومكتمل عضوياً»⁽¹⁾، وينتسب وراء هذا الإحساس شغف بودلير بخصائص تعبيرية مفارقة للنظم وللنثر معاً، ولذلك فإن «مصطلح [موسيقى] الذي يستخدمه بودلير يجب ألا يفهم، فحسب، فيما يتعلق بموسيقى لفظية خالصة؛ بل - أيضاً - فيما يتعلق بخصائص إيماء وخلق خاصة بالشعر؛ وهي خصائص تختلف تماماً عن الخصائص التعبيرية المطلوبة في النثر العادي. وبدون هذه الخصائص الشعرية، فلن تستطيع اللغة أن تصبح [تعويذة إيمائية]»⁽²⁾، فهذا الإقرار من بودلير يسعى إلى صرف النظر عن الخصائص اللغوية وتبعاعها من العناصر الخارجية، ويحول الانتباه إلى ما يحدث في اللغة

(1) قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 146.

(2) نفسه، ص 161، 162.

الشعرية من ترابطات غريبة «وفي أغلب الحالات يكسر بودلير الإيقاع عن عمد، ويشكل من نثره حركة تجوج واندفاق، بأكثر من أن تكون حركة توازن معماري»⁽¹⁾.

وقد يكون بودلير الشاعر أقل حكمة من بودلير الناقد، فحين تعرف اللغة الإحساس إلى الأعماق، وتستله من الواقع لا يبقى للشاعر سوى المذهبان.

ويذلك تكون قصيدة النثر دعوة إلى تعطيل الإحساس المعهود ونفيه خارج الكوكب الجديد [قصيدة النثر]، «فمن أجل ترجمة حياة وروح بشر القرن الناسع عشر في كل تعقيداتها، كان من الضروري استخدام شكل سلس، ومتناصر بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تعرجات أحلام اليقظة، وانفاسات الوعي»⁽²⁾.

لقد استتبع الشعراء أن نداء الأعماق لا يتلاءم مع النظام الكلاسيكي، وأن الجمري المنتظم للبيت الكلاسيكي لا يتوافق واضطرابات وتعرجات الوجود الحديث⁽³⁾.

وعبر هذه التعرجات والاضطرابات راح الشعر العربي - وقد بلغ به الضيق بيته القديم مداه - يبحث لنفسه عن مسكن جديد، وانفتحت البنية الإيقاعية على تشتققات

(1) نفسه، ص 168.

(2) المرجع السابق، ص 145.

(3) نفسه، ص 146.

وفوهات لا تحمد، ويدت تجلياً مفارقاً ومغرياً بموسيقى التاغم الباطني. «وهذا الوجود التكوفي للإيقاع كنغم شرباني وباطني للقول الشعري، هو الذي فضح الوظيفة التأطيرية للوزن بكل ملحقاته التقوية والموسيقية الزائدة على الحقيقة الشعرية، ولكنه - أي الإيقاع - ظل ملتبساً غائباً، يصعب القبض على مؤطراته، أو التنтир له حرفيًا انطلاقاً من لابات القيمة الشعرية ذاتها، ودينامية الانفعال الفردي، واستناداً إلى كونه طاقة ذوقية خفية جداً غامضة الانبعاث والتأثير، تفرض وقعتها وطراحتها داخل كل نص بمزاج اللحظة والذات اللتين تجترهما، ومقرؤوية استقبال منفتحة وغيرية، تلك الإقبالة الطيرية للنفاذ إلى الهيبس المندس بين الكلمات، والقدرة على الإنصات لما بين شفوق النص»⁽¹⁾.

بقي لنا لكي ندرك تعريفة بودلير الإيجابية أن تلك القدرة على الإنصات لها في الكلمات.

يقول أنسى الحاج⁽²⁾:

لن اسميك اسمًا موسيقياً ولن اتبرع لك بمفاجاة
إنني شغوف بعربيك حيث يأخذ هذيني مجده، إنني
جائزة باسمك
ما معنى الرمز؟ فمَّ في العاء

(1) محمد العباس: ضد الذاكرة [شعرية قصيدة الشر]، المركز الثقافي العربي ط١، 2000، ص. 72.

(2) تربيلة بمثابة، مجلة شعر ع 14 ص 25

ولكنني فم أصلع وأعمالي مختربة وبلا هدف
الرمز غيب

و سرتك تغيب العالم كدوار الماء
الرمز قوة و وهجك كسل مسلح
و أنا جرثومة مدلة بين نهديك
لقد عدوهن باسماء غريبة
إذا دعوتك شيئاً فسانتها

هناك كتب لها رائحة الغرف و أنا اناديها يا كتبأ لك
رائحة الغرف. هناك شعر كالزجاج المكسر اناديها أنها
الشعر أنها الزجاج المكسر. ولكنني لم أمسك لك بمنادي.
أنت واضحة تتعقبني سمرتك ولهاث رحمك يسكنني
تؤدين أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في نخاعي
النثر آلة يقرض أذنك وتحلقين رجلته ! الشعر
والحلم في مخدعك ومخدعك حيلة واعية !

ولسوف أدعوك
آه ماذا؟

ولسوف اكتشف لك سجنأ
آه

من يخرجني منه ؟

أليس هو تأثير اللغة المسلح بالحيل والكليل؟ ومع ذلك فإن أية محاولة لتفصير النص ستكون أشبه بمدس خاطئ، وإن ما يتراءى لنا هو طغيان القوى المؤثرة لللغة كما براها أنسي الحاج [تغيب العالم كدوار الماء] بينما يعجز

الشاعر عن التسمية، وليس هناك ما هو أغرب من هذا
الروضوح الغامض الذي يعبر ويربك:

ولسوف ادعوك

آه مازا؟

ولسوف اكتشف لك سجناً

آه من يخرجني منه!

فلا يقع الشاعر إلا على ما يدعوه بارت «في اللغة سلطة وخضوع» أما الإيقاع هنا فهو إيقاع خالص متحرر من كل سلطة، إنه يقع في الأعماق، ويندفع منها، وبها، أو كما يدعوه محمد العباس [نعم شريانى باطنى].

وإذا كان بودلير يرفض أن يظل «مشتوقاً بالشكل القديم»⁽¹⁾ فإن مرد ذلك يعود إلى رفض التلازم أو التاغم مع الكون والحياة على اعتبار أن شاعر النثر الذي يعرض التماثيلاتعروضية والصوتية بتماثيلات دلالية وشكلية لا يعكس أكثر من تنميط جديد، «وعلى التقىض، يكره الشاعر المتمرد - على حال الأشياء، وعلى القوانين الاجتماعية، وعلى الوضع الإنساني - هذا التسلسل وهذا السحر المخدر: إنه يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر أشكال النثر فوضوية، وأقلها «وزناً»، عندئذ يتخل الشعر عن أن يصبح وسيلة اتصال بين الناس، وفعلاً اجتماعية، و«نفماً» للنظام الكوني، ليصبح

(1) سوزان بيرنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 147.

«آللة جهنمية» يمتطي بها الفرد ضد مجمل الكون، وعند تضاربها مع قوانين تركيب الجملة والمنطق، فإنها تتضارب عبرها القوانين التي تحكم العالم المعروف، مواكبة عالماً آخر، أكثر سطوعاً وأكثر نقاء، «فدسأ» سماوياً تصبح وسيلة للغزو والخلق في آن⁽¹⁾.

غير أن انتفاضة الحواس، والتطلع إلى مفارقة البنية الكونية والاجتماعية، لم يكونوا أمراً سهلاً بالنسبة إلى قصيدة النثر العربية إلا في ما ندر من التجارب. وقد يكون السبب في ذلك سلطة الذاكرة الذوقية، وتراكim الحس السمعي المنجرف إلى المادة الصوتية من جهة، وثقل استحواذ اللغة التلقى المستغلق من جهة أخرى. الأمر الذي جعل من تبديد تلك البنية وتعطيمها عبازقة لا تحمد عقباها.

وقد خص علوى الهاشمي تجربة الشعر البحريني برفقة مفادها «أن الخروج عن أية بنية إيقاعية لا يتم إلا بعد انكسارها الناتج عن انفصام العلاقة وتوترها بين البنية والخارج عنها أو عليها، فهو انعكاس لانفصام العلاقة بين الشكل والمضمون، وهو ما دفع الشاعر التفعيلي إلى كسر فرقعته الوزنية المتحجرة التي تمثل خبيثه وانكساره؛ ليحرر أحلامه المغدررة وأشواقه المقتولة»⁽²⁾، ويمكتنا تعميم هذه الرؤية على قصيدة النثر العربية التي شهدت صراعاً مع النمط

(1) المرجع نفسه، ص 159.

(2) علوى الهاشمي: السكون المتحرك [بنية الإيقاع] ص 265.

القديم بوصفه ظلأً يخضع للبنيات الأدبية والاجتماعية لسلطته. غير أن اختراقية قصيدة النثر مختلف السلط، حرر جزءاً كبيراً من الذاكرة الذوقية المتبددة.

وأستطاع كثير من تجارب قصيدة النثر أن يخلص الشعر من قوانين النظم، وأن ينطوي به إلى فضاءات من التاغم الخلالي من كل تلازم أو تطابق مع الواقع والكون، وحتى مع الذات؛ لأنه ليس نتاج بنية خطيبة موازية أو ولد لحظة متماشكة، وإنما هو نتاج انشطار وجودي مغاير تماماً ومتناقض. وللتعمير عن كل هذه التناقضات، وكل هذه الدوامة الذهنية، يحتاج بودلير إلى شكل أكثر حرية من الشعر المنظوم الذي يلبي متطلبات أخرى بحركته الموزونة والمتناظمة والقابلة لترجمة «أو [نتاج] السكينة والنظام والانسجام»⁽¹⁾. كذلك احتاج الشاعر العربي إلى هذا الشكل، إلا أن هناك ما هو أهم من الشكل، وهو القدرة على استيعابه، وإدراكه تجلياته، وفهم أسرار آياته واشتغاله. ويكفينا القول: إن أكثر الشعراء إدراكاً لهذا الشكل هم أولئك الذين نقلوا تأملات سوزان برنار، وتأثروا بالغرب الشعري.

ونقرأ لأدونيس⁽²⁾ المقطوعة التالية:

هاجري يا قصائد يا بجعات القلب. أحملني في مناقيرك

(1) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 146.

(2) مرثية القرن الأول، مجلة شعر، ع 14، 1960، ص 34.

في زغرب النهار نختبئ وعلى سالم الغيم نعلو. ننقب
أجفان القمر ونصيد ايائل الليل

لسيحون^(٤) هذه الأفراس المحمومة، لخرسان هذه
الرماح. بيتنا ذهب على سفوح هملايا ولبنان راية!
باهدابنا لعلمنا طحالب الأرض، بعروقنا ربطنا
الأزهار الهاوية. كنا نمد رئتيما أسلاكاً للشمس، نقتل
عشيقات التمساح،
كنا نغسل النهار المبقع - الحجر حرير تحت اقدامنا،
الافق صهوة جيادنا ونعالها الرياح الأربع.
أنكرنا أيها الرخام المزین باستاننا، انكرنا
يا كتاب الأجر

واصهلي يا أفراس الجنون القديم - ابحثي عن الأغنية
في أصداغ الموتى وعن السنابل في كابة الحبر.

إن اللغة في قصيدة النثر لا تسلك المنبط السهل،
بل هي تتغلغل في توهج مستمر، وفي تنافر جذاب. وكلما
ازداد إحساناً بعنف النغم الشرياني، تزدادت الأصداء في
الاستحواذ على نشورنا مكتسحة حتى فيوضاتنا الداخلية.
وعيناً مخاول القبض على تدفقات ذلك الشريان الباطني
حيث لا مقاييس ولا قاعدة على غرار قوانين النظم. هناك

(٤) هكذا وردت في النص.

نقط ما يشبه التدفق أو الانساب.

ورب قائل يقول: إن هذا لا يصح إلا في حالات التأمل، أما في حالة الدرس فإن الأمر يحتاج إلى براهين وإنصارات. غير أن طبيعة الإيقاع في قصيدة النثر توحى بالتفجر المستمر الذي لا حدود له. ولأجل صياغة أكثر موضوعية نقول: إن الإحساس لا يكفي لتعرف التاغم الباطني، ولكن بإمكان القارئ أن يجد في التأثر الذي يحدث المفاجأة تنوعاً إيقاعياً مبهراً.

وربما يكمن جوهر التأثر في المقطوعة التي أوردناها لأدونيس، في اندساس الضمائر المتعددة [أنت/نحن/أنتّ]، وفي الانتقال عبر الأزمنة [الأمر/الحاضر/الماضي]. فظاهر الخطاب لا يقدم أكثر من تنوعات غورية وبلاغية، أما ما يستبطن من الدلالات فهو أكثر تعبيراً عن إيقاعية متحفزة ومنشطرة لا تعكس تعرجات الواقع ومتناقضاته، وإنما ترفضهما فيما هي تحاول التحليل في متنافرها الخاص.

وفي أبسط التقديرات فقد افترضت الاتجاهات التي أدت إلى سلطة الأبيات الحرة نفسها، وذلك بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وثيناً فشيئاً ساد استعمال الأفعال على الصفات، وراج استخدام الجمل القصيرة على سلسلة البناءات اللغوية، كما بدأ الشكل ينفصل عن المضمون، وأصبح هناك ميل إلى استخدام الأقواس، ولم يعد توجيه المعنى يحتاج إلى استعمال الأبيات ذات الامتداد

المساوي [يقابله في العربية البحور] والقافية الواحدة بل العكس⁽¹⁾. وإذا كانت هذه التقديرات تتجاوب مع بداية انتفاضة الشعر الحر [قصيدة التفعيلة] فالأرجح أن قصيدة النثر هي تحطيم كل للبنية التقليدية «القافية والرزن»، ولم يكن النثر اختياراً بقدر ما كان ملذاً، وهو الرأي الذي جعل إحدى الباحثات تعتقد «أن الشعر يتجسد في الشكل المثمر أكثر مما يتجسد في القصيدة الموزونة، فهو يشبه رغبة، من الصعب أن تتعش في لحظات القلق الصعبة، وهو أيضاً مفاجأة حين أقترب منه بتعجب. إن القصائد تفاجئني في ردود أفعالها، وفي تطويرها للمعاني، ويفاجئني أيضاً إيقاعها... الإيقاع الذي أستبطه من أصوات الكلمات ليس فقط شفويأً بل ومرنيأً أيضاً، ولأن الشعر مخلوق ثائر يثور على كل قانون وتحدى كل سلطة، كيف يمكنني أن أجعله يقتصر على القصيدة التقليدية الموزونة»⁽²⁾.

لقد عدت قصيدة النثر لدى بعضهم نوعاً أدبياً متعالياً، لكننا نعتبرها حركة تحول في الرؤيا، فسح المجال واسعاً للتجريب؛ وفيما يخص إيقاعها فهو انجاس خفي متداخل مع التشكيل في ما هو امتداد للدلالة وتتدفق منها، وهذا الإيقاع لا يعتمد بصورة مركزة على وحدة النغمة، ولا يعني بتسلسلها وتوازيها الشكلي، بل هو يلتقط توترات الوجودان

the end of the line for modern poetry. amajo 3 @ hudsonet.com. (1)

amal aldjubbari : a personal vision of poetry al djidid, vol 6 no 31 spring 2000. (2)

الشعري، وقد تحرر من القيود الخارجية.

كرس شعراء قصيدة النثر العربية قدرات شاعرية ومهارات فنية لاحتواء هذا النوع من الإيقاع، ولتفادي النثر العادي حاولوا أن يلتسموا في غواية اللغة وغموضها ما يستعينون به على دفع طاقة الإيماء الإيقاعية «وثلة امر هام آخر، وهو أن البنية الشعرية لا تبدر في بساطة تلك الظلال الجديدة للدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة، الأمر الذي تعجز معه وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه، وربما كان الناقد الكبير «أندريه بيل» من بين جميع الباحثين المشغلين بالدراسات الشعرية، هو أول من أدرك في وضوح هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعري»^(١).

إن إعادة الإيقاع إلى النبع الجدي من شأنه أن يبدد بعض الادعاءات باستحالة إيقاع داخلي، وقد يتضح ذلك بصورة أفضل حين ندرك أن المتضاد في الحياة واللغة هو الذي يصنع الحركة. أما التمايز والتباوي فليس من شأنهما أن يضيفا شيئاً إلى الكون، عدا كونهما امتداداً للتناقض الحاصل فيه، وهو ما ترفضه قصيدة النثر العربية التي تطلعت إلى صياغة وجود متفاعل:

يمكنتني أن أصعد السلم الخلفي

(١) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر، محمد فتحي أحمد، دار المعارف 1995، ص 71.

يمكنتني ان اترك السقف عارياً إلا منه
وان اتذكر بعض الأغطية التي غطتني بها امي
بما فيها غشاء البطن
يمكنتني ان اسمع عن الجدران
وشياطين كثيرة
ولا أصدقها
يمكنتني ان اقود كل عازفي الكمان
كل الرسل والابطال
إلى الضواحي
ان اوزع عليهم نوبات حراسة حزني
يمكنتني ان اغض لسانني سهوا
واندم
لانني إن اقتلت من الابطال المهرة
احقادهم
فسيحسبونني طفلاً بالغاً⁽¹⁾

صحيح أن هناك الكثير من التجارب الشعرية لا ترقى
إلى قصيدة النثر كونها لا تلبّي العناصر التكوينية التي تطلعت
إليها هذه القصيدة، ولأن أغلبها ينحدر إلى النثر العادى،
لكن الحكم بمعنى هذه التجارب أو تراجعها، وقوتها أو
ضعفها، لا ينقص من قيمة قصيدة النثر بوصفها شكلاً فنياً

(1) عبد المنعم رمضان: تمرينات الساونة، (قصيدة) كتاب اليوم
العالمي للشعر، البحرين، 2002، ص 36.

مستقلأً. وقد رأت آمال جبوري⁽¹⁾ أن المحافظين يرون في قصيدة النثر شكلاً هجيناً HYBRID، ونوعاً مستورداً من الغرب، وتهديداً لروح القصيدة العربية، غير أنها تعتقد بأن هذه القصيدة قد نالت شرعيتها، أولاً لأنها قصيدة، وثانياً لأنها أصبحت جزءاً يكمل القصيدة العربية. أما النثر فهو شيء مختلف؛ لأنه كما اتفق التقليديون فهو أدنى مستوى من الشعر إن لم نقل إنه خلق منه.

لقد واجهتا قصيدة النثر يتعدد الأقنعة، ويدت في كل مرة متعصبة على الدرس، وفي غياب قاعدة ممكنة لا يمكننا إجلاء، أي غموض. وفي أبسط تقدير تظل عواولاتنا محروم حول ما لا يمكن القبض عليه، معتمدين على عناصر تكوينية ظاهرة وباطنة متوجحة من النص الشعري، وبالاعتماد على أطروحة سوزان برنار.

ففي المقطع الشعري السابق يبدو تكرار لازمة [مكتبي] تأكيداً لإمكانية حضور قادر، أو بمعنى آخر «حضور قوة»، بينما يعكس الإيقاع الباطني تناغماً بين المتنافر في اللغة والمتنافر في الحياة.

فالطفولة / البلوغ تفضي إلى تناحر شاعري ← الأمومة، ويظهر هذا التناحر الشاعري ليعيد التوازن إلى روح الشعر، وينتفق الإيقاع الداخلي موحيًا بطاقة الإيماء التي تقود النص إلى أقصاه.

(1) ينظر : .amal eldjubburi : a personal vision of poetry

تصر قصيدة النثر إذن على التحصن باللغة. فبمقدمة دحضت قوانين النظم كان عليها أولاً أن تثبت هويتها بوصفها شعراً، وثانياً لا تكون نثراً عادياً، وهي المعادلة التي جعلت الإيقاع يمحظى باهتمام مضاعف لا يخلو من جدل، فأغلب الدراسات تتجلب التنظير، وترفض التقنيين لهذا النمط من الإيقاع الذي هو في أبسط تعریف له، هو انعكاس خفي لروح الكلمات، وبالتالي فإن أيه مقاربة أو تحليل لن يتعدى الأصداء المترددة بين الألفاظ والدلالات، فهل هذا يعني استحالة مقاربة قصيدة النثر لقصور في الرؤية التحليلية؟ هذا غير صحيح، اعتقاداً منا أن الأمر متعلق باستحالة مطابقة الرؤية للنص؛ فالإيقاع لا يمكن البرهنة عليه لأنّه خرج عن التصنيف، ولأنّ الجانب الشكلي منه يقع ضمن جملة من التقديرات، مثل إيقاع التشكيل، التقابل، التكرار، التمايز... أما الجانب الأعمق منه فينصل بالإحساس الغامض بالحياة، وهو ما لا يستطيع أي منظور أن يجلوه؛ لذلك راحت دراستنا تحايل عليه بالمتافر الدلالي، والإيماء الإيقاعي، والإحساس، وهي عناصر تكوينية مستوحاة كما ذكرنا من النص الشعري ومن أطروحة سوزان برثار.

من الطبيعي أن تتميز هذه العناصر من تجربة شعرية إلى أخرى، فقد تصل لدى بعضهم إلى حد لا معقول، مثلما نقرأ لفوزية السندي قوله:

فيما يغدق أشباحه بسكونه

وزرقته المطفأة لوميض الأشياء

تاركاً اقنعته وهباته الغامضة

مساحة للضفاف

بوحشته الصقيلة يدلل دراية الشوارع

مهيمناً بلا مفر

للمخابئ في وجومها القاحل

والمعارك في جلجلة قتلاتها

وبباس محاربيها العرير

يداهم أصقاع الوقت

بغذابة وجراة ومبشرة

تنتصف بتحولاته الشرهة

واعنته المطهمة بالطلاسم والأحجية

كل هذا

فيما يطرز الشاعر والقمر

أنسجة الفضة وغلاة الهشيم^(١)

ربما يكون الإيقاع أكثر جاذبية حين لا ندرك كيف

يتسرب بين شفوق العبارات في تحرك هيولي، وتلمس زنقي.

فليس للقارئ في هذه الحالة أن يرقب المتوقع، ولكن عليه أن

يتوقع لاما لونية الإيقاع الداخلي حيث لا نسق، ولا نظام

خطي، ولا تسلسل نغمي، لكن هناك تعبيرات واقعية

مصفولة بلاوعي، أو مجدهس ماهر استبدل سحر تلك

(١) فوزية السندي: هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث،

ص 38

العبارات بالتماثيلات الصوتية والعروضية، وهي تنقل الإحساس إلى عالم من الفوضى، يتلاشى فيه الواقع والممكن في لحظة ذهول شعري يفيض بالإيقاعات المتواترة والصاخبة، المصحوبة بضجر وسكون لا يقابلها في هذه المقطوعة الشعرية سوى شاعر يطرز أنسجة الفضة.

يقول الشاعر عباس بيضون:

كنا نحيك الهواء بخرم إبرة وننقل
الضوء بخرم إبرة أيضاً، وانصتنا
للقوة التي سقطت بها تلك القطرة، وكيف
أجبيت فوراً. لقد توقف
هذا البصيص وسط
الغاية، وما امكن
أن نمضي. تجنب إليها الجندي
ناحية الشلال في طريقك إلينا، واسمع
كيف استطعنا بذلك أن نصف
العنام الأول لمدينتنا^(١).

يعتمد الإيقاع الداخلي في هذه المقطوعة على ترجمة التموجات الخفية التي تتوافق مع المشاعر العارمة، وما يشجع على اكتشاف هذا الإيقاع تفاوت الجمل بين الطول والقصر، وهو ما يعكس حالة من عدم الاستقرار الوجوداني

(١) عباس بيضون: خلاء هذا الفرح، دار الجديد، ط١، 1990،
ص 17.

أو حالة توتر، وما يعنى هذا الاستنتاج ذلك التقطيع الحاصل على مستوى البنية الشكلية، والذي نشعر إزاءه بترددات متقلبة من أي تناغم، لكونها منبقة عن تلك الحالة.

وبالإضافة إلى تفاوت الجمل هناك خصوصية إيقاعية في قصيدة النثر تتجزء عن شاعرية النثر الفوضوية.

إن الدعوة إلى إعادة صياغة العلاقة الذوقية في واقع الشعر العربي ستظل معقودة على الممكن، فباستثناء بعض النظريات الداعية إلى استبطاط مجموع التلقينات عبر تاريخ الأدب، ستظل قصيدة النثر اكتشافاً لعالم محول عظيم في الاستجابة الذوقية. وفي ظل هذا الاكتشاف يبرز الدور المزدوج لقصيدة النثر؛ فهي في مستوى أول تعتبر تحولاً حضارياً اكتسب في سياق التأثير الغربي مقومات جديدة، وفي مستوى ثان تمثل تحولاً جالياً أفرز طاقة لامتناهية من الإيقاعات والرموز والتشكيلات المجازية الخارقة.

ظل الإيقاع في قصيدة النثر يشكل تحدياً صعباً بحكم طبيعة التحررية وغير المنضبطة، وقد اعتبر النظر إلى الإيقاع الجديد بذهنية النظام الخليلي «قراراً للفاعالية الإيقاعية وقصوراً في فهم منطلقاتها»، بسبب أن هذه التفاعيل إنما تتصف في النهاية بالمحدوية وعدم القدرة على الاستجابة للفاعالية الشعرية المترکونة⁽¹⁾. وقد برزت هذه الفاعالية الإيقاعية بموازاة مع فاعليات أخرى، بحيث أصبح الخطاب

(1) يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 243.

الشعري يتبنى تراكيب أسلوبية مغايرة تمنح النص أقصى غاياته السحرية والشاعرية، فانعكس ذلك على الفاعلية الإيقاعية التي «تلتزم الإنصات لعلاقاته التاغيمية الصادرة عن تقابل المقاطع... وتناغم النبرات بين حدة في الارتفاع وشدة في الانخفاض مما يولد حساً موسيقياً يثير دهشة المثلقي، ويسلب مشاعره»، ويشجع توقعاته أو يخترقها، ويجعله متعلقاً بتواجد هذه العلاقات، منشغلًا باتصالها فيما يشبه «السلم الموسيقي»⁽¹⁾.

غير أن الشعر في اعتقاد الكثيرين فن لا يستقيم له إيقاع إلا إذا كان وزناً، بل إن أغلبهم يعتبرونه العنصر الوحيد المعزز لفن الشعر، كما يرى آخرون أنه «لا يمكن قبول دعوى أصحاب قصيدة النثر في أن الموسيقى وليس الوزن هي التي تمنح الشعر اسمه هذا، وأن في قصيدة النثر موسيقى تجعل منها شعراً. فلكل فن نثري - أيًّا كان نوعه - موسيقى من نوع معين»⁽²⁾.

وإذا كان أصحاب هذه النظرة ينفون عن قصيدة النثر أية موسيقى مثلها في ذلك مثل بقية الفنون التي تختزن حساً موسيقياً معيناً، فإن ذلك لا ينقص من حقيقة جوهريّة فرضتها قصيدة النثر، وهي شاعرية الإيقاع بمستويه الشكلي والباطني، أضف إلى ذلك أن هذه القصيدة تعدّ قفزة في تاريخ تلقي الشعر العربي بحيث استطاعت أن تنقل القارئ

(1) خيرة حمر العين: شعرية الانزياح، ص 243.

(2) أحد بسام سامي: حركة الشعر الحديث في سوريا، ص 23.

من رتابة الوزن وسكون التفاعيل إلى حركة التدفق الإيقاعي المنفلت من قوالب جاهزة، والذي لا يخضع إلا لتحولات الذات، والتأثير في الحياة ولللغة، وهو الأمر الذي يدحض الآراء التي تكرس مبادئ الخليل العروضية، بل وتصر على تكرار وحداته النغمية من خلال استكثارها: «ولكن أني لنا السيطرة على أذن هذا المستمع إذا قدمنا له نصاً لا يتحقق فيه التكرار الضروري لخلق الإحساس بالإيقاع، أو قدمنا له في كل مرة نصاً مختلفاً - موسيقياً - عن النصوص التي سبقته»⁽¹⁾. بينما يصر النقاد الغربيون على تجاوز هذه الآراء لحداثها التقليدية، معبدين التأمل في علاقة الشاعر بالنثر؛ إذ من الواضح أن لشعراء قصيدة النثر مكتسبات جمة حققوها في ظل هذه العلاقة التي يمكن أن تتحمّل بعض الأدوات أو الميزات التي قد تكون أقل أو أكثر استعمالاً في الشعر، لكنها في الوقت ذاته لا تؤدي أية وظيفة في النثر، أي أنها تفتقر إلى كل تأثير يمكن أن تحدثه في ذهن القاريء، أو شعوره. إن هذه الميزات يمكن أن تلمع أين وكيف للشعر أن يكون مختلفاً عن النثر. وأحد هذه الأدوات المميزة هو الإحساس في الشعر.

يتسم الأسلوب الشعري باستخدام التفاصيل والعلاقات الذهنية من أجل استحضار الذاتية والشاعر الحساسة، أكثر من استخدامه هذه التفاصيل من أجل تعبيد الواقع الموضوعية المتنعة. وبهذا فإن عતري النص [المعنى]

(1) المرجع السابق، ص 86.

ينصهر في الأسلوب الأدبي [البني] الذي هو حلقة نسجتها
جل الفنان⁽¹⁾.

لقد وعى فنانو قصيدة النثر ما يلزمهم من قدرة على
النبيج المبتكر، فانكبوا على النثر متألمين منه روح الشكل
الأقدر على الاحتواء. يقول محمد الماغوط:

الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

احلم بسلام من الغبار

من الظهور المحدودية

والراحات المضفوظة على الركب

لاصعد إلى أعلى السماء

واعرف

أين تذهب آهاتنا وصلواتنا؟

آه يا حبيبتي

لا بد أن تكون

كل الآهات والصلوات

كل التنهيدات والاستغاثات

المنظقة

من ملايين الأفواه والصدور

وعبر آلاف السنين والقرون

متجمعة في مكان ما من السماء... كالغيوم

ولربما

كانت كلماتي الآن

قرب كلمات المسيح

فللننتظر بكاء السماء

يا حبيبي⁽¹⁾

إن الإيقاع في قصيدة النثر بالإضافة إلى كونه انفاساً في روح الشكل هو أيضاً استغراق جاهي لرد فعل المتلقى، وتحمل اللغة بوصفها مصدراً للنظمتين البث / التلقى حبوبة التفاعل التي تجعل من نص ما إمكاناً شعرياً، فالشعر، هو اللغة كما تبدي في أقصى طاقاتها الدلالية والصوتية والإيقاعية، وفي رهانها على غنى المعنى، ورونق اللفظ، والتي تجعل من النص الشعري في شكله النهائي بناءً رمزاً، ودلائلاً، ماهولاً بالموضوعي، ومطلياً بغشاء لغطي محابث للمعنى، كما تعيد تسمية الأشياء، وفق الاتساع والدينامية التي تتيحها الوظيفة العلامية، سواء بما تختزنه من طاقة التوصيل، أو بقدرتها على الإيحاء والذل⁽²⁾.

وهكذا يبرز نص الماغوط وكأنه إظهار للعادي غير المكرس، أو المألوف غير المأهول. فالصعود المرغوب فيه إلى السماء هو صعود شفاف وبريءٍ وبدني [سلم من الغبار /

(1) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، ص 227.

(2) محمد العباس: ضد الذاكرة الشعرية، ص 111.

ظهور محدودة / راحات مضغوطة على الرئب] إنه بمعنى آخر صعود مذهب ومؤلم؛ لأن الإرادة التحتية محدودة القوى. لذلك نستبعد وجود تعارض بين [[الأرض/السماء]] على الرغم مما يوحى به العنوان من دلالة التقابل [[العتبة/السماء]]. وما يؤكد انعدام هذا التعارض هو دلالة الاختفاء التي شملتها السماء أمام تضاؤل قوى الروح التي تكتفي بالتساؤل والتهجد، والرغبة، والاستغاثة. كذلك ينتفي التعارض في الرحلة التصاعدية نحو سماء الله التي تصير الدعوات والصلوات غيوماً وأمطاراً، الأمر الذي يضع الایقاع موضع إنصات خالص حيث لا نشعر إزاءه إلا ببعض الهمات والسلامة والمهدوء.

لقد حمل الشعر الجديد موسيقاً وتعابيره، وسيصبح له ميراثه وتاريخه، إلا أن ذلك لم يفقده صلته بالماضي حيث لا يزال ينصل لسحره، ويستعين بقبيشه؛ فقد ورث الشعراء - عبر تاريخ الشعر العتيق - الاستعمال المفرط للغة المجازية من أجل الحبكة، وتوضيح المعنى، وتعزيز الإحساس المرهف للشاعر بوساطة الأسلوب. إن اللغة الشعرية في القصيدة هي هبة لم ينحها الله لنغير الشعراء، هذه الهبة هي التي جعلت الشعراء في القديم يكتبون شمراً يعني، وهي نفسها التي تحمل شعراً اليوم يكتبون للقارئ الذي ينتظر منهم بعض الدلالات اللغوية، وهذا لا يعني أن على الشعراء المحدثين التخلّي عن تقاليدهم، كما لا يعني أيضاً أن عليهم التفوق في عالم تلك التقاليد، فانا أعتقد أن على الشعراء المحدثين

مسؤولية أن يبقى الشعر فناً يتميز بسحره الخاص؛ فالشاعر يستطيع بوساطة الإبداع التجريبي [قصيدة النثر] أن يوحد الشكل والمضمون، والصورة والصوت لإعطاء القارئ أكثر مما يتوقع من القصيدة^(١).

قد يكون من السابق لأوانه أن نحكم على تأصيل قصيدة النثر، غير أن الاعتراف بها بات أمراً واقعاً مسلماً به وأكيداً، بغض النظر عن دعوة الرفض من الحافظين الذين تسکوا بالوزن واعتبروه عنصراً أساساً للشعر. وحتى وإن لم يستقر مفهوم قصيدة النثر في دلالة معينة، أو تعريف ثباتي، فإن أهم ما يميزها هو الجمع بين التقىفين في شكل مغاير.

لقد أثبتت الشواهد أن الأشكال الأدبية تنمو وتزدهر، وتتلاشى وتتقرب، وتبقى فاعلية التواصل بينها مستمرة للحفاظ على قوى التوازن. ومن غير المعقول - ضمن هذا المنظور - الا يكون لقصيدة النثر، بوصفها ثورة جالية في الشكل الأدبي، ذلك الحضور والمعنى اللذين تتحصن بهما؛ فقد راهنت هذه القصيدة منذ البداية على لعبة اللغة في مراميها الدلالية والأسلوبية والإيقاعية.

خاتمة

ظهرت قصيدة النثر في فترة من فترات تبدلات الذوق، وتحولات الفكر، وفي أفق من التصدي للأنماط الكلاسيكية والأشكال التقليدية، ورافقتها موجة من الحركات الأدبية الداعية إلى تجديد روح الفن وتحريره من القوالب الجاهزة. وقد كانت التيارات الحداثية أقرب إلى روح العصر الذي برزت وتتطورت في أجراه قصيدة النثر الغربية التي انبثت بوصفها ثورة على نظام العروض، ثم انتقلت لتصبح ترداً شاملاً على معايير الكتابة الشعرية، إلى أن تحولت لتصير نوعاً أدبياً مستقلاً يعتمد خصائصه الأسلوبية والجمالية، ومكوناته الإيقاعية من اللغة الشعرية.

واجهت قصيدة النثر جملة من الاعتراضات تمثل أكثرها في ازدواجية [الشعر/النثر] أو كيف يتأسس الشعر من نقيضه؛ وهو التساؤل الذي زلزل المفاهيم، وأحدث هزة ذوقية لدى المتلقى. أضف إلى ذلك فقد ظل رهان الإيقاع في هذا النوع الأدبي من أعظم التحديات التي لم تفلح مختلف التظيرات الأدبية في تحديد معالمه، أو طبيعته ومفهومه.

وقد نظر إلى قصيدة النثر في سياق التحولات الحضارية المتنوعة على أنها نص مختلف شكلاً ودلالة، مما استوجب فراءة مغايرة تستجيب لتغيرات هذا النص وانشطاره.

وقد تمثل الشاعر العربي هذه التحولات بما ينسجم والأفق المعرفي والثقافي للمجتمع العربي. وبرزت آثار الاختكاك والتأثير بالغرب في تبني، أغلب شعراً نهاية القرن الماضي، قصيدة النثر كونها الشكل الأكثر تعبراً عن فكرة التحرر والانعتاق.

ولقد تم في - مرحلة أولى - نقل المنظور الغربي برمته، ممارسة ونماذجاً، وهو المنظور الذي كرسه مجلة شعر اللبنانيّة انطلاقاً من مبادئ واشتراطات سوزان برnar في كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى الراهن» ثم ما فتئت قصيدة النثر العربية تفسح لنفسها مكاناً في أفق تلقي القارئ العربي الذي زودته الترجمات بالمفاتيح الدلالية والإيقاعية لهذا النوع الأدبي الجديد، وساقته رغبة في التجديد إلى شكل من الاستجابة الجمالية المختلفة.

وفي خضم ذلك تأسس مجتمعاً على افتراضات عديدة، أهمها:

المنظور التاريخي وفلسفة التجريب: حيث ترتبط معظم الحركات في مجتمعها الدّرّوب عن الجديد، بالتبديلات التاريخية وانعكاساتها الجدلية على مستويات التفكير والفعل. ومن ثم بدلاناً أن قصيدة النثر هي جزءٌ من التطور الفكري للإنسان الذي لا يتوقف عن التجربة، ولا يكف عن التأويل.

المنظور التفيري وحركة التأمل: وقد رأينا فيه تجسيداً لمبدأ التوسط بين التجربة الذاتية/الانطباعية ذات الأدوات التحليلية والمباشرة، وبين التجربة التأملية المفتوحة على

الاحتمال، محاولين إعادة النص في كل مرة إلى بنوته [اللغة] لمعرفة المستوى الفني الذي انتهت إليه قصيدة النثر العربية. ضمن هذين المنظورين، حاولنا استخلاص النتائج التالية:

- * إسهام قصيدة النثر العربية في انتقال الحركة الشعرية إلى مستوى تفعيل البنى النصية في جداولاتها المستمرة مع البناء الاجتماعية والكونية. أو بمعنى آخر قدرة القصيدة على احتواء جدل التحولات الحضارية.
 - * تقريب المروءة بين الأجناس الأدبية وانصهارها في مفهوم النص أو الخطاب.
 - * تفعيل دور القارئ، واعتباره علامة نصية مكملة للإنتاجية النصية، وانتشار ثقافة التلقى بما يخدم تطور الذوق الجمالي.
 - * تحرير مفهوم الإيقاع من رتابة الأوزان، وسلطة القراءد العروضية، والتحليق به في مدارات اللغة.
 - * تعزيز عنصر التجريب، والنظر إليه في صلب العلاقة بالتراث، والاحتياك بالآخر.
- ويتطلع البحث إلى أن تكون هذه الدراسة ناتحة لإثارة مزيد من التساؤلات حول التحولات التي أحدثتها قصيدة النثر العربية، سواء في مستوى إنجاز الخطاب الشعري، أم في مستوى تلقيه، بما يعني المجال المعرفي في البحوث والدراسات تباعاً.

المصادر والمراجع

الأعمال الشعرية:

- ن: الآثار الكاملة، دار العودة بيروت، 1985.
- ن: هذا هو اسي «وقصائد أخرى»، دار المدى، 1996.
- الحاج: لن، دار الجديد، ط 3، 1994.
- الحاج: الرأس المقطوع، دار الجديد، ط 3، 1994.
- صایغ: من الأعماق صرخت لك يا موت «قصيدة» مجلة شعر، ع 16 عام 1960.
- ابراهيم جبرا: بيت من حجر «قصيدة»، مجلة شعر، ع 2، 1957.
- ان عواد: أغاني زهرة اللوتس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.
- لبيبي: كيف، دار المدى، ط 1، 1998.
- ة أرناوروط: الرطن المحرم، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1987.
- . يبضون: خلاء هذا الفرح، دار الجديد، ط 1، 1990.
- وازن: أبواب النوم، دار الجديد، ط 1، 1996.
- الستدي: هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث، المطبعة الشرقية، البحرين، 1986.
- خليل: فضاء شاسع للحب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984.
- حداد: قبر قاسم، ط 1، البحرين، 1997.

- قاسم حداد: يمشي مخهوراً بالوعول، ط 1، البحرين، 1986.
- محمد الماغوط: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 2، 1981.
- محمد عمران: كتاب الملاجة، دار المسيرة، بيروت، ط 1، 1980.
- نمير العظمة: الحلم والنابل [قصيدة]، مجلة شعر، ع 3، 1957.

ثانياً: المصادر

القرآن الكريم

أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق لجنة، مجلد 1، الدار التونسية، 1982. أدونيس «وآخرون»: مجلة شعر، دار الآداب، 1957 وما بعد.

احمد بزيون: قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، ط 1، 1996.
الباحث [أبو عثمان عمرو بن بحر]: الحيوان، تلح / عبد السلام هارون، دار الطليبي، 1965.

سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير محمد مناس بنداد، دار المأمون للترجمة، 1993.

سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الرقت الراهن، ترجمة راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، 1998.

عبد الإله الصايغ: دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي للطباعة، سوريا 1999.

عبد العزيز موافي: تحولات النظرية وبلاغة الانفصال [دراسة وقضايا في قصيدة النثر العربية]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999.

عبد المنعم الحفني: معجم الصوفية، دار المسيرة، 1980.
يوسف حامد جابر: نضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد، دمشق، ط 1، 1991.

ثالثاً: المراجع

- أحمد بسام الساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث، دمشق، ط 1، 1978.
- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1978.
- أدونيس: الصوفية والسوريانية، دار السافى، ط 1، 1996.
- أدونيس: فاتحة نهاية القرن، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980.
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979.
- اسيمة درويش: مسار التحولات في قراءة شعر أدونيس، دار الآداب، 1999.
- الزيافت درو: الشعر كيف تفهمه وتندوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة مئيمة، بيروت، 1961.
- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.
- جبرا إبراهيم جبرا: النار والجهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 3، 1982.
- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصرفي، دار تريقال، ط 1، 2000.
- خليل فباب أبو جهجهة: الحداثة الشعرية العربية «بين الإبداع والتنتظير وال النقد» دار الفكر اللبناني، بيروت.
- خيرية حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- خيرية حمر العين: شعرية الانزياح «دراسة في جمالية العدول» دار حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2001.
- سامي مهدي: أفق الحداثة وحداثة النسط، دار الفنون الثقافية، بغداد، 1988.
- سعيد الغانمي: أقمعة النص، دار الشروق الثقافية، العراق، 1991.

- سلمي الخضراء العجبيسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الرؤية العربية، ط1، 2001.
- شريف داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار ترجمال للنشر، ط1، 1988.
- صقر أبو فخر: حوار مع أدرينس «الطفولة، الشعر، المتن» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000.
- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1990.
- عادل ضاهر: الشعر والوجود «دراسة في شعر أدرينس» دار المدى، ط1، 2001.
- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نونفلي لبنان، ط1، 1980.
- عبد القادر فدوح: الجمالية في الفكر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- عبد القادر فدوح: الرؤيا والتأنيل، ديوان المطربعات الجامعية، وهران، 1994.
- عبد الكريم حسن: لغة الشعر في «زهرة الكيمياء» [بين تحولات المعنى ومعنى التحولات]، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1992.
- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي (نظريه وتطبيق)، دار شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 1996.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر «قضايا وظواهره النثائية والمعنوية، دار الكتاب العربي، مصر، 1967.
- علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج 1 [بنية الإيقاع]، منشورات اتحاد كتاب الإمارات، ط1، 1992.
- علي الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدرينس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.
- علي جعفر الملحق: في حداة النص الشعري، دار الشرون الثقافية، 1999.

- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط 1، طرابلس، ليبا، 1978.
- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1982.
- مايكيل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة: محمد متخصص، مطبعة النجاح، المغرب، 1997.
- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، مصر، 1989.
- محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مطبعة المدارس، ط 1، 2001.
- محمد العباس: ضد الذاكرة [شعرية قصيدة الترث]، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000.
- محمد فتحي أحمد: واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر ط 1، 1984.
- محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتأهّمات والتألّشي في النقد والشعر، دار سراس، تونس، 1992.
- محمد منتاج: التقى والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994.
- مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي، جلة، ط 1، 2001.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 6، 1981.
- نذير فوزي العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2001.
- النفري «محمد بن عبد الجبار»: المواقف والخطابات، تحقيق: آرثر يرحدنا أربيري، تقديم عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- نور ثروب فrai: الماهية والخرافة دراسة في البيثولوجيا الشعرية، ترجمة: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1992.

- الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوية، المتنب، 1992.
- هربوت ريد: طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي الماكوب، مشررات وزارة الثقافة، سوريا، 1997.
- وفيق خنة: دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 1982.
- يعني العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.
- بورى لونمان: تحليل النص الشعري، تر، محمد فرج احمد، دار المعارف، 1975.
- يوسف سامي البوسف: ما الشعر العظيم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981.

رابعاً: الدوريات

- إبراهيم شكر الله: في الذكرى الأولى لوفاة أبي [قصيدة]، مجلة شعراء، 23، 1962.
- أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع 14، دار مجلة شعر، 1960.
- أدونيس: مرثية القرن الأول [قصيدة]، مجلة شعر، ع 14، 1960.
- أنسي الحاج: ترتيلة بعثرة، [قصيدة]، مجلة شعر، ع 14، 1960.
- تزفيتان تودوروف: الشعر دون نظم، ترجمة: فاطمة قنديل، مجلة فصول المجلد 15، ع 8، 1996.
- توفيق صايغ: من الأعماق صرخت لك يا موت [قصيدة] مجلة شعر، ع 16، 1960.
- جورج طراد: يوسف الخال في حديث لم ينشر، مجلة الناقد، ع 35، 1991.
- حاتم الصرك: قصيدة النثر والشعرية العربية الحديثة، مجلة فصول م 15، ع 3، خريف 1996.

- خلدون الشمعة: المثافة الإليرية، مجلة فصول، م 15، ع 3، 1996.
- خبرة حمر العين: حركة الخصب من خلال توظيف الأسطورة في شعر خليل حاوي، مجلة إشارات، لبنان، ع 4 - 5، 2000.
- خبرة حمر العين: محاولة سوبسيولوجيا الرواية، مجلة الأطام، السعودية، ع 8 سنة 2000.
- خبرة حمر العين: النص الوارد / النص المحتمل، مجلة الموقف الأدبي، ع 295 / 296 سوريا 1995.
- دزيريه سقال: قصيدة التر العربية [أنماط الإيقاع]، كتابات معاصرة، ع 30، 1997.
- شوفي بزيغ: اللغة الشعرية بين التطوير والتفجير، مجلة البحرين الثقافية، ع 31، عام 2002.
- عبد المنعم رمضان: نمريات الساونا، [قصيدة] كتاب اليوم العالمي للشعر، ملحق، الأيام، البحرين، 2002.
- فاروق مواسي: مشكلة تحديد المصطلح، مجلة النائد، ع 29، 1990.
- محسن أطميش: مداخل تأملية لرؤى النص الشعري، مجلة فصول، م 15، ع 2، 1996.
- محمد جمال باروت: الأليف الغامض، مجلة النائد، ع 30، 1990.
- المختار حنني: نظرية التناص، مجلة علامات، مجلد 3، 1999.
- مصطفى هنارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، م 1، ع 4، 1981.
- وليد سعيد الشبيبي: نازك الملائكة وقصيدة التر، مجلة عالم الفكر، ع 2، م 30، سنة 2001.
- يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، م 15، ع 3، 1996.

خامساً المراجع الاجنبية

- Amal aldjubburi:** personal vision of poetry, aldjadid, vol 6 no 31, spring 2000. Amajo 3 @ hudsonet.com.
- Bal dik, chins:** the oxford concise dictionary of literary terms. Oxford university press, great clarendon street, oxford, England. 1996.
- Drury, john:** The poetic dictionay. Library of congress cataloging-publication data united states. 1995.
- Harpen & Row** The prose poese poems an evolving from. selected poems. new, 1986.
- Meriam webstaers:** sollegicate dictionary tenth edition meriam-webster, incorporated. u.s.a. 1997.
- John bonfire:** poetry and pros , Amajo 3 @ hudsonet.com.
- Robent biys:** Leoping poetry, an I dea with poems traslation, boston, 1972.
- The End of the line for modern poetry.** Amajo 3@hudsonet.com www.avahiacreativity.com/shaker.htm.

قصيدة النثر العربية

التغاير والاختلاف

هذا المؤلف «قصيدة النثر العربية»، لا يدرى فائدته إلا من ابخر في قوافي الشعر العربي.

ومن الواضح لمن يمحض معاني الذaqueة الشعرية، ويوجل في اكتفاء مداليلها أن لكثير من تراكيبيها صفة النسق المتبع، غير أن لقصيدة النثر صورة خاصة لا يفني عنها غيرها. فهذا التصور، وغيره، في كل ما يتعلق بقصيدة النثر العربية يجده الملتقي في هذا الكتاب، ما لو أراد البحث عنه في شايا الكتب الأخرى، لعلم اختصار المسافات في جمع مادته وتنزيفها. مغنىًّا القارئ عن البحث والتقييم في كتب أخرى، ونحن إذ نقدم للقارئ هذا الكتاب، الذي جاء وفق مستجدات ذوق الملتقي، فلا نتنامل في المستقبل أن نرى مجموعة أخرى من البحوث التي تحفل بها قصيدة النثر العربية والتي يستجيب لادانها جمع من المتذوقين.

ولني انهر هذه الفرصة لأشيد بالجهد المتميّز الذي قامت به إيمان الناصر التي كانت بالسؤال جديرة وبالإجابة قديرة.

ويبيّن أن: كل الذي من الباحثة في هذا الكتاب اجتهاد، وكل الذي عليها من الملتقي رأي، وكل الذي من تجربتها لها توجيه. فنعم الاجتهاد إذا استصحب بالرأي واسترشد بالتوجيه.

د/ محمد القادر فيدوح

ISBN 9901-588-0-0



799930 158809